Ueber die Gesetzmässigkeit der geschichtlichen Entwicklung auf dem Gebiete der Kunst.

Inaugural-Dissertation

der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Herbert Krauss
von Kopenhagen.

Paul Haupt
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern 1929

Von der philosophischen Fakultät I auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Arthur Weese angenommen.

Bern, den 24. Februar 1927.

Der Dekan : Prof. Dr. R. Feller.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meiner lieben Mutter gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544712_0054

Vorwort.

Die Forschung von heute, die geschichtliche sowohl wie auch die naturwissenschaftliche, hat sich scheinbar mit Vorliebe dem Probleme der Periodizität zugewandt.

Seitdem vor etwa 10 Jahren — zunächst noch zögernd und zweifelnd — die gegenwärtige Arbeit in Angriff genommen wurde, ist uns bereits eine Literatur erwachsen, die mehr oder weniger auf die Periodizität hinzielt, die auf die scheinbar im Leben, wie in der Kultur waltende Gesetzmässigkeit ihr Augenmerk gerichtet hat.

So werden die hier vertretenen Ansichten, die auf ihrem Gebiet doch im wesentlichen die gleichen Gedanken verkörpern, voraussichtlich auch den Boden bereit finden. Die Skepsis, die sich ja immer jeder neuen Idee entgegenstellt, dürfte im Grossen und Ganzen schon überwunden sein.

Trotzdem ist und bleibt doch die vorliegende Arbeit diejenige eines Pioniers, der einen rauhen und unwegsamen, einen noch nie betretenen Boden zu bebauen hat. Auf Vollkommenheit und Abgeschlossenheit wird sie auch demzufolge keinen Anspruch erheben können.

Es sei mir noch gestattet an dieser Stelle meinem ehemaligen verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Artur Weese meinen aufrichtigen Dank auszusprechen für das rege Interesse, das er meiner im Werden begriffenen Arbeit entgegenbrachte, vor allen Dingen aber für das verständnisvolle und vorurteilfreie Eingehen auf ein Problem, das doch der damaligen Zeit noch ein völlig unbekanntes war.

Einleitung.

Es dürfte einer ernsteren Forschung die Beobachtung nicht entgangen sein, dass die bereits sprichwörtlich bekannten Wiederholungen gewisser Vorgänge und Erscheinungen in der Geschichte ihrem Einsetzen und Auswirken nach einem gewissen Grad von Gesetzmässigkeit nicht entbehren, hat es doch häufig den Anschein, als ob sie jeweilig nicht getrennt und für sich auftreten, sondern dass sie vielmehr als Glied mehr oder weniger parallel verlaufender, kausal gebundener Assoziationsreihen anzusprechen sind. Logisch wäre gegen die Entstehung solcher Reihen durchaus nichts einzuwenden. Nehmen wir etwa an, dass zwei analoge Erscheinungen politischer, sozialer, kultureller Natur unter annähernd gleichen Bedingungen darnach trachteten, sich effektiv auszuwirken, so wären wir auch berechtigt zu erwarten, dass sie in ihren nächsten Folgeerscheinungen auch entsprechende Analogien aufzuweisen hätten, in ihrem weitern Verlauf auch analoge Zustände zeitigen würden. Lässt nun eine genauere Beobachtung die Annahme berechtigt erscheinen, dass solche Reihenbildungen nicht vereinzelt dastehen, dass sie vielmehr parallel verlaufend ihre Linien durch die Jahrhunderte ziehen, so entsteht unwillkürlich die Idee der sachlich und gedanklich kausal-gebundenen homologen Reihen. Es entsteht die Idee der Periodizität. In der Periodizität aber ruht die Gesetzmässigkeit.

Wir sehen uns somit einem Problem gegenübergestellt, das freilich auf den ersten Blick eher absurd anmuten dürfte. Denn die Frage nach einem gesetzmässig geregelten Ablauf des geschichtlichen Geschehens müsste, bejahend beantwortet, mit Vorstellungen aufräumen, die jahrhundertelang bis auf den heutigen Tag das gesamte geschichtliche Denken beherrschte, mit der Vorstellung zunächst von der absoluten, ungebrochenen Kontinuität der geschichtlichen Entwicklung.

Sind denn aber die soeben umschriebenen Erscheinungen nur auf den blossen Zufall zurückzuführen, oder lassen sich tatsächlich Kräfte nachweisen, die das Weltgeschehen gesetzlich einzuengen vermögen?

Ist nicht das Weltgeschehen eher mit einem mächtigen Strom zu vergleichen, der ewig und ununterbrochen seine nie wiederkehrenden Fluten dahinwälzt? Ist es nicht vielmehr die Zeit, die

aus dem Nichts, aus dem Unendlichen kommend sich in uns, in der Menschheit verkörpert, um sich wiederum in das Nichts, in die Unendlichkeit zu verlieren? Oder — sind am Ende gerade in dem Ewig-Menschlichen, das der Geschichte zu Grunde liegt, in der Tiefe der menschlichen Natur, in der Natur selbst, jene geheimen Kräfte aufzufinden, die die obenerwähnten Erscheinungen hervorrufen, die vielleicht immer wieder in regelgebundener Form und Ordnung das Alte neu gestalten, es nur mit dem schillernden Mantel einer neuen, einer geistig reicheren Zeit umhüllen? Denn immer mehr nimmt doch die Menschheit die Erde, ihre Schätze und Geheimnisse in Besitz und immer mehr häuft sich das geistige Vermögen unserer abendländischen Kultur, türmt sich Schicht auf Schicht des empirisch durch Generationen errungenen Wissens.

Ist es denn der Fortschritt etwa, jene progressive Steigerung menschlichen Könnens und Wissens, ist es die immer reichere Gestaltung unseres geistigen Lebens, die das Auge blendet, die seit Jahrhunderten den Blick des Forschers von der doch keineswegs unbedeutenden Erscheinung des Kreislaufs, der ewigen Wiederkehr wesensverwandter Zustände ablenkt? Und doch wäre schliesslich die Blosslegung einer geschichtlichen Periodizität nicht restlos das Verdienst unserer heutigen Zeit. Wiederholt tritt, im Wandel der Zeiten die neuere Geschichte für Ideen ein, hinter denen wir unschwer den Gedanken des Kreislaufs erkennen; wiederholt begegnet uns der Gedanke bereits im Altertum, im frühen Morgen der geschichtlichen Forschung.

Weniger lag es zwar dem Griechen daran die der Idee zu Grunde liegende Erscheinung geistig-spekulativ zu erklären. «Von Anfang an war die Fragestellung auf die φύσις, auf das bleibende Wesen gerichtet . . . der zeitliche Ablauf des Geschehens nur als etwas sekundäres behandelt, dem kein eigenes metaphysisches Interesse sich zuwendete . . . und das Menschengeschlecht mit allen seinen Geschicken, Taten und Leiden «wird nur als eine vorübergehende Sondergestaltung des ewig nach gleichen Gesetzen sich wiederholenden Weltprozesses betrachtet.»[1]) So geht denn der Gedanke der periodischen Wiederkehr wesentlich von politischen Erwägungen aus, man sucht die gesetzmässige Reihenfolge der Gestaltungen des politischen Lebens zu ergründen, man fragt nach der ursächlichen Gewalt des geschichtlichen Geschehens. Ist noch bei Herodot die willkürlich waltende Gottheit die hauptsächliche Urheberin alles Geschehens, so tritt von nun an die «menschliche Natur» in den Vordergrund; bei Thukydides

[1]) Wilh. Windelband: Geschichte der Philosophie.

wie bei Platon, bei Aristoteles, schliesslich auch bei Polybios[2]), immer ist es der gleiche Gedanke der uns mehr oder weniger ausgesprochen begegnet, derjenige nämlich, dass die ewig-gleichen Triebe und Leidenschaften auch eine ewig-wiederkehrende Gestaltung des sozialen und politischen Lebens notgedrungen mit sich führen und führen müssen. Es ist der Gedanke, auf den die Geschichtsforschung der Aufklärungszeit wiederholt zurückkommt.

Für Erwägungen solcher Art hatte das Mittelalter freilich wenig Raum. Durch die Weltauffassung Augustins bestimmt, erscheint «bei fast allen christlichen Denkern die Weltgeschichte als ein einmaliger Ablauf innerer Begebenheiten, welche die Entstehung und das Schicksal der Sinnenwelt nach sich ziehen», an Stelle «eines ewigen Naturprozesses» tritt «das Drama der Weltgeschichte».[3] Die Geschichtsschreiber der Renaissance anderseits waren fast durchwegs strenge Pragmatiker und auch die nächstfolgende Zeit erzeugt im wesentlichen nur Zweck- und Tatsachengeschichte, bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine neue Richtung sich kundgibt, eine Richtung, die über die engen Grenzen des Einzelstaates hinauszielt, die mehr allgemein-menschlich orientiert ist. Eine allumfassende Betrachtung der geschichtlichen Erscheinungen macht sich geltend, ein geistig-spekulatives Element tritt in die Geschichtsforschung ein. Neben einer Theodizee Bossuets entsteht die sorgfältig aus der menschlichen Natur erklärte Tatsachenschilderung eines Hobbes, später eines Hume, eines Voltaire, eines Montesquieu, eine Psychologie, eine Philosophie der Geschichte zugleich. Es sind die Gedanken Hobbes', die im wesentlichen diese Philosophie beherrschen. Sein «Selfish System» erstreckt seine Wirksamkeit über das ganze 18. Jahrhundert. Seine «Selbstsucht», die sich aus Selbstsucht Schranken setzt, finden wir bei Hume wie bei Montesquieu, bei Voltaire wie bei Kant. Als «ungesellig-gesellig» wird sie bei Kant formuliert, als «Zweideutigkeit der menschlichen Natur» bei Montesquieu; denn das ewig sich wiederholende Wechselspiel der menschlichen Natur ist es, das, wie bei den Alten, dem geschichtlichen Geschehen zu Grunde liegt. So wird auch, wie bei den Alten, wie bei Polybios etwa, die Wiederkehr gewisser Erscheinungen betont, ohne sie jedoch spekulativ zu begründen oder weiter zu

---

[2]) Polybios zählt eine Reihe einander ablösender politischer Systeme auf und bemerkt: «Dies ist der Kreislauf der Natur, nach dem Staatsformen sich verwandeln, in einander übergehen und wieder zum Anfang zurückkehren». (Herm. Schneider, Philosophie der Geschichte).

[3]) Wilhelm Windelband: Geschichte der Philosophie.

verfolgen. So bei Montesquieu, so bei Hume. «Wenn das Wesen der Naturgesetzlichkeit nur darin besteht», meint Hume, «dass stets wiederkehrende Folgen von Tatsachen in unserer Erfahrung gefunden werden — im Gebiet der Geschichte gibt es ebensogut solche Tatsachenfolgen, die sicher und genau festgestellt werden können».[4]) Aber für Hume hat diese Beobachtung nur insofern Bedeutung, als sie sich für Politik und Moral praktisch verwendbar erweist; und fast unbewusst rührt Hume an eine Frage, die heute akut zu werden scheint: Die Frage nach dem engeren Verhältnis der Geschichte zur Naturwissenschaft.

Auf die nüchterne Sachlichkeit der Aufklärer folgte die idealistische, rein geistig-spekulative Richtung Rousseaus und der deutschen Denker des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die Idealgeschichte setzt ein. Nicht das Ewig-Menschliche ist der erste und letzte Grund des geschichtlichen Geschehens, ein göttlicher Plan liegt allem Historischen zu Grunde; eine allmähliche Erziehung der Menschheit zur Freiheit und zur Vollkommenheit, das ist es, eine allgegenwärtige Gottheit, Monade oder dogmatisch-persönlich, als Ziel verfolgt. So tritt denn die «Entwicklungsgeschichte der Menschheit» in Erscheinung, wie sie Herder als erster gebracht, wie sie Kant, Fichte, Hegel weiter ausgebildet haben. Die Geschichte wird Lebensprozess: Das Bild des Baumes, das der Jahreszeiten, der Lebensalter usw. werden herangezogen. Eine neue Logik der Geschichte wird begründet. Die heutige Idee des Kreislaufs freilich ist dieser Zeit fremd; und die Epochen Herders, Fichtes und Hegels sind lediglich nur Stufen der Theodizee, die die Menschheit zu erklettern hat, um zur Olympe der Wahrheit, Freiheit und Vollkommenheit zu gelangen. Es ist ein einmaliger Ablauf des Weltgeschehens, der sich bei Hegel in dem bekannten, seiner Dialektik entlehnten, Dreitakt vollzieht. Denn Hegel betont scharf den Sonder-Charakter der Geschichtslogik im Gegensatz zur Logik der Naturwissenschaft, die Wissenschaft des Sich-Ewig-Wiederholenden; und doch scheint auch ihm die Wiederkehr geschichtlicher Erscheinungen nicht entgangen zu sein.

Auch Ranke stellt zahlreiche Vergleiche an, ohne jedoch auf die Logik der Geschichte einzugehen. Nietzsche aber ist gegen jede Gesetzmässigkeit «Soweit es Gesetze in der Geschichte gibt», meint er, «sind die Gesetze nichts wert, und die Geschichte ist nichts wert». Sich selbst zum Trotz, sagt Hermann Schneider[5]), «hat er aber . . . gerade zur Wiederkehr bestimmter Abläufe die wichtigsten Beiträge geliefert. . .»

---

[4]) Herm. Schneider: Philosophie der Geschichte.

Auf Grund des natürlichen geistigen Zusammenhangs dreier Generationen hat in den 80iger Jahren Ottokar Lorenz, nach ihm Richard v. Kralik, einen natürlichen Periodenbau der Geschichte vorgeschlagen[6], während W. Scherer 600-jährige Perioden in der deutschen Dichtung nachgewiesen hat.

Unter den heutigen Forschern auf diesem Gebiete tritt besonders Oswald Spengler[7]) hervor, der in seinen bekannten homologen Reihen die strenge Gesetzmässigkeit des Werden, Sein und Vergehen der Kulturen zeigt. Während sich jedoch Spengler den Vergleichen innerhalb der Kulturen kühl, wenn nicht schroff ablehnend gegenüber verhält[8], tritt nun jüngst Walther Vogel[9]) erneut für den engeren Kreislauf ein. Vogel meint beobachtet zu haben, dass sich die Abendländische Geschichte alle rund 300 Jahre in gewissem Sinne wiederholt. «Der rhythmische Kreislauf», sagt Walther Vogel, «beginnt, indem eine neue Willensrichtung von energischen Führernaturen zum siegreichen Durchbruch gebracht wird.» Das erste Jahrhundert, «durch das ein gewaltiger, frischer Zug der Jugend weht», ist den praktischen Reformen, «der allseitigen Durchsetzung der Tendenz» gewidmet: im zweiten Jahrhundert findet ein harmonischer Ausgleich statt, ein Zustand der Reife tritt ein, die Willensrichtung wird theoretisch-dogmatisch ausgebaut, wird herrschende Idee. Das dritte Jahrhundert aber ist die Zeit der Ueberreife. Willkür, Missbrauch der Macht ruft die Kritik hervor, die Unzufriedenheit der Masse wächst, Zersetzung und Verfall ist die Folge. Eine neue Willensrichtung setzt nun ein und der Kreislauf beginnt von neuem.

Fast gleichzeitig mit den Ausführungen Vogels sind die Beobachtungen Hermann Schneiders[10]) erschienen. Hermann Schneider gliedert die Kulturen in Volkskulturen und misst jeder Volkskultur zwei Blütezeiten zu. Einer jeden dieser Kulturen liegt eine Völkermischung (Blutmischung) zu Grunde; eine 5—600-jährige «Inkubationszeit» geht dem «Ausbruch der Kultur» voraus. Wie Hermann Schneider, so neigt auch Walther Vogel dazu, die Periodizität rein biologisch zu erklären. Vogel weist auf H. Rickert hin, der bekanntlich (wie Hegel) den Unterschied zwischen Geschichtslogik und Logik der Naturwissenschaft

---

[6]) O. Lorenz: Die Geschichtswissenschaft in ihren Hauptrichtungen und Aufgaben. — Richard v. Kralik: Die Weltgeschichte nach Menschenaltern.

[7]) Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes.

[8]) Spengler kritisiert u. a. scharf die Analogieschlüsse Rankes.

[9]) W. Vogel: Ueber den Rythmus im geschichtlichen Leben des abendländischen Europa. (Histor. Zeitschrift v. Sybels 1924).

[10]) Hermann Schneider: Philosophie der Geschichte.

wiederholt betont. «Es scheint mir jedoch», sagt Vogel, «dass sich neuerdings wieder eine Annäherung beider Gebiete vorbereitet.»

Unter den Soziologen ist Karl Marx zu nennen, der, von Hegel beeinflusst, den Gedanken des einmaligen, völlig vom menschlichen Willen unabhängigen, mechanischen Ablaufs der Entwicklung huldigt, während Wilhelm Roscher dagegen offenbar für die Periodizität eintritt.

Aus dem soeben gegebenen geschichtlichen Ueberblick geht hervor, wie bereits bei den Alten die Idee eines geregelten Ablaufs die Sinne beherrscht, wie diese Idee sich stets von neuem dem Denker auch des Abendlandes aufdrängt, ihn schliesslich dazu nötigt, auch auf die Ursächlichkeit einzutreten, die dem historischen Geschehen zu Grunde liegt. Die Begründung aber ist im allgemeinen entweder eine rein metaphysische oder eine rein psychologische. Wurde der einmalige Ablauf häufigst metaphysisch erklärt, die regelmässige Wiederkehr gewisser Erscheinungen dagegen psychologisch (Griechen, Aufklärer) so neigt die jüngste Forschung immer mehr dazu, in der Periodizität eine Gesetzmässigkeit im Sinne der Naturgesetze zu erblicken, ihren letzten Grund in bio-physischen Vorgängen zu suchen.

Die vereinzelten Systeme jedoch, die eine geistig-spekulative Forschung zur Festlegung der Periodizität aufgestellt hat, stimmen unter sich wenig überein, auch entsprechen sie dem Ergebnis jener Untersuchung nicht, die ich auf kunsthistorischem Boden unternommen habe und die die Grundlage der vorliegenden Arbeit bilden.

Es könnte zwar die Frage berechtigt erscheinen, ob tatsächlich auch die Kunst die Fähigkeit, geschweige denn die Prävalenz besitze, in diesen Dingen mitzureden. Wurde auch die Bedeutung der Kunst als allzeitige geistige Ausdrucksform der Kultur seit den Tagen Winkelmanns immer mehr betont, und zwar durch Forscher und Denker, deren Namen zu den hervorragendsten aller Zeiten zählen, sie ist doch für die Geschichtsforschung etwas rein Sekundäres geblieben. «Die bildende Kunst», sagt Vogel, «begleitet die herrschende religiöse und politische Richtung als Ausdruck, hat also für den Historiker bloss eine mehr illustrierende Bedeutung, bisweilen allerdings auch heuristischen Wert; doch ist eine gewisse Vorsicht geboten, weil sie nicht nur begleitender

Ausdruck ist, sondern zugleich der eigenen immanenten Entwicklungslogik ihres Stiles folgt».[11])

Es soll die vornehmste Aufgabe dieser Arbeit sein, eine weitzielende Geschichtsforschung davon zu überzeugen, dass der heuristische Wert der Kunst nicht nur ein bedingter, sondern ein absoluter ist, und dass ihr in der Kunstforschung eine Hilfswissenschaft zur Verfügung steht, die ihr von aller grösster Bedeutung sein dürfte. Die Kunst, die aus den Geistesströmungen ihrer Zeit geboren ist, die durch tausend Fäden mit den Ereignissen und Zuständen, mit dem ganzen sozialen, politischen und religiösen Leben ihrer Zeit verknüpft, sie ist auch den Gesetzen unterstellt, die diejenige Welt des sozialen, staatlichen, politischen Gefüges beherrscht, aus der sie hervorgegangen, aus der sie ihre geistige und materielle Nahrung holt. So müsste aber auch jedes Walten einer Gesetzmässigkeit in der Geschichte seinen Wiederhall in der Kunst finden und gefunden haben, so müsste es auch bereits vor Jahrtausenden zurück, und zwar offen und sichtbar vor aller Welt in der Kunst zum Ausdruck gelangt sein. Und so stellt sich denn unwillkürlich die Frage ein, ob nicht gerade in der Kunst sich am eindeutigsten jene Gesetze offenbaren, die, wie vorausgesetzt, der geschichtlichen Entwicklung zu Grunde liegen.

Die politisch-sozialen Bewegungen waren es, von denen die geistig-spekulative Forschung bis auf den heutigen Tag im wesentlichen ausging, sobald sie daranschritt, die Geschichtslogik zu ergründen. Aber diese Bewegungen sind, wenn sie überhaupt den engeren Rayon überschreiten, zunächst doch lokaler Natur, sind vielfach getrübt und verschleiert und von ewiger Unruhe beherrscht. Ganz anders verhält es sich auf rein geistigem Gebiet, in der Literatur, vornehmlich aber in der Kunst. Eine gewisse Stabilität macht sich bemerkbar, die Bewegungen sind ruhiger, gleichmässiger, sozusagen zielbewusster fortschreitend und — gleichsam der Parole eines Weltwillens gehorchend — weniger lokalgeprägt. Der Künstler sogut wie der Literat, sie beide schliessen sich mehr oder weniger von der Aussenwelt ab, suchen aus sich heraus zu schöpfen, tragen jedoch unbewusst, nicht diese oder jene, sondern die herrschende Geistesströmung in das Werk hinein. Diese Geistesrichtung aber — die kommenden Ausführungen werden es bezeugen — ist stets eine universelle, sie beherrscht den ganzen Kulturkreis.

Die kunstgeschichtliche Forschung hat zwar ihrerseits dem Phänomen der Wiederholung, geschweige denn dem Problem der

---

[11]) Ich komme wiederholt auf die Entwicklungslogik des Stils zu sprechen. S. u. a. Seite 77.

Gesetzmässigkeit, auffallend wenig Interesse entgegengebracnt. Einzig Heinrich Wölfflin hat bekanntlich immer von neuem auf die Wiederkehr formaler Erscheinungen hingewiesen, das Interesse dafür in weiteren Kreisen erweckt. Paul Frankl[12]) ist es, der, meines Wissens als erster, eine Gesetzmässigkeit in der kunstgeschichtlichen Entwicklung angedeutet, ja näher umschrieben hat. Frankl hofft in der scheinbaren «periodischen Ablösung renaissanceartiger und barockartiger Stile ein historisches Gesetz oder ein Entwicklungsgesetz» herauszufinden und fragt, ob nicht etwa «hinter dem unerschöpflich Wechselnden, hinter den nie wiederkehrenden Dingen eine völlig gleichmässige Wiederkehr in der Struktur des Ablaufs» sich vollzieht, und zwar ob «nicht bloss die Periodizität seit Beginn der Kunst bei dem Aurignac-Menschen bis heute bestanden hat, sondern ob sie von heute bis zum Untergang der Menschheit festgelegt und unentrinnbar ist.»

So hat denn auch die kunstgeschichtliche Forschung das Problem der Periodizität gestellt. Aus der Gesetzmässigkeit aber in der kunstgeschichtlichen Entwicklung würde unmittelbar die geschichtliche Gesetzmässigkeit hervorgehen.

Die gegenwärtige Arbeit hat sich zur Aufgabe gestellt, auf kunsthistorischem Boden die Gesetzmässigkeit nachzuweisen, die Periodizität festzulegen. Sie wird jedoch auch versuchen, die engen Beziehungen zu erhellen, die zwischen den rhythmischen Wandlungen der Kunst und denen der Geschichte bestehen.

---

[12]) Paul Frankl : Der Beginn der Gotik (Festschrift Heinrich Wölfflin, 1924).

I. Teil.

Grundlage der Untersuchung.

Die Parallelentwicklung zweier zeitlich so weit von einander getrennten Epochen wie die der Antike und der Renaissance war es, die mich ursprünglich auf den Gedanken der Periodizität führte. Ich musste mich fragen, ob es auch nur ein bizarrer Zufall sei, dass sowohl die Kunst wie auch die sozialpolitische Geschichte beider Epochen nicht nur, gegenseitig, eine Reihe Analogien aufwiesen, sondern dass auch jede für sich die gleiche Entwicklung durchgemacht zu haben schien. Dass auf geschichtlichem Boden einerseits die Entwicklung von Herrschaft des Patriziats bis zu absoluter Monarchie, anderseits aber, im kunstgeschichtlichen Gebiet, die Entwicklung von vorwiegend plastischer, mehr oder weniger nüchterner Formensprache bis zu malerischer Ueberschwänglichkeit und Unnatur in beiden Epochen scheinbar so völlig gleichmässig verliefen. Zudem fiel es mir auf, dass das anspruchsvolle Hervortreten der Figur, wie die Malerei der Renaissance etwa um 1500 und die griechische Bildnerei etwa um 400 v. Chr. aufwiesen, gerade zu einer Zeit sich bemerkbar machte, in welcher der Individualismus am aller auffälligsten sich manifestierte. Dagegen schien sich nun die triumphierende Selbstherrlichkeit sowohl der abendländischen wie auch der antiken «Barockzeit» in jener malerischen Theatralik auszusprechen, die ja für diese Zeit, hier wie dort, so bezeichnend ist, während der Uebergang, das allmähliche Sich-Unterordnen einer absoluten Herrschermacht, gleichsam symbolisch in dem Aufgehen der Einzelform in der malerischen Gesamtheit zum Ausdruck gelangte. Ein so einfacher Vorgang aber, eine so naive Symbolik, Dinge die an sich schon weite Perspective in Aussicht stellten, müssten, wenn eine geschichtliche Periodizität überhaupt sich nachweisen liesse, relativ leicht und sicher zu ihrer Feststellung führen.

Eine nähere Betrachtung jedoch des Entwicklungsvorgangs, vor allen Dingen aber das vergleichende Heranziehen einer früheren und späteren Kunst, gaben zu Erwägungen Anlass, die den Wert der Erst-Beobachtungen abzuschwächen schienen. Es zeigte sich zunächst, dass der Entwicklungsprozess von ausgesprochener Plastizität bis zu höchster malerischer Steigerung, wie er sich etwa von 400 bis 150 v. Chr. resp. von 1500 bis 1750 n. Chr. vollzog, bei weitem nicht ein kontinuierlicher, ein fortwährend im Steigen begriffener sei, auch schien der Rhythmus der zwei

Epochen kein unbedingt gleichmässiger. Zudem stellten sich nun auch andere Fragen ein. Ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte durch die Jahrhunderte sagt uns nämlich, dass in gewissen Abständen die Kunst sich immer von neuem einer naiv-primitiven, naturfernen Formensprache zuwendet, die im allgemeinen durchaus nicht, wie es früher angenommen wurde, auf künstlerisches Unvermögen zurückzuführen ist, sondern vielmehr gewollt und erstrebt sein dürfte. Die heutige Zeit, die geschulte und geprüfte Künstler sich dem Expressionismus widmen sah, hat jedenfalls diese Ansicht zu Dogma erhoben.

Dass wir bereits im grauen Morgen der Kulturen von naturfernen Formen sprechen können[1]), die sich ihrem ästhetischen Empfinden nach, durch Jahrtausende bis auf den heutigen Tag wiederholt haben: das zeigt uns jene absichtlich gewollte, in den reiferen Kulturen vielfach zu höchster Potenz gesteigerte Umgestaltung der Naturformen, die uns bald in der Bildnerei, bald in der Gewerbekunst, bald auch in der Ornamentik begegnet und die wir heute allgemein als Stilisierung bezeichnen.[2]) Es gibt keine einzige Kultur, die nicht etwa die Stilisierung in irgend einer Form zum Ausdruck bringt, ja gerade in ihr haben wir einen vorzüglichen Masstab für die jeweilige geistige Entwicklungsstufe aller Zeiten. Und selbst aus jener nebelhaft unbestimmbaren Ferne, in der wir gewöhnlich die Kunstanfänge unseres Kontinents verlegen, treten uns Formen entgegen, deren absichtlich erstrebte naturferne Gestaltung offensichtlich hervortritt. Ich denke etwa an jenen berühmten, als paläolitisch bezeichneten Dolch von Laugerie Basse, in dem sich die gewollte Abkehr von der Natur gleichsam in statu nascendi abspiegelt. Es lässt sich somit eine ganze Reihe von naturfernen Formgestaltungen verschiedenster Art feststellen, die nicht etwa an diese oder jene Kultur oder an diese oder jene Zeit gebunden sind, sondern zu allen Zeiten und bei allen Völkern sich nachweisen lassen.[3])

Angesichts dieser Erscheinung aber stellt sich unwillkürlich die Frage ein, ob wir nicht in der naturfernen, resp. der naturwahren Form den End- oder Ausgangspunkt einer anderen Entwicklungsreihe zu erblicken hätten, die auch ihrerseits die Mög-

---

[1]) Die geometrisierten Menschenfiguren der Dipylonvasen und der älteren Hallstattstufe, wie überhaupt jedes in der Ornamentik einverleibte Motiv der lebendigen Natur.

[2]) Die Gewerbekunst Mykenae's und Aegyptens. Indische, chinesische, griechisch-hellenistische und abendländische Formen.

[3]) Auf das wechselnde Auftreten eines naturnahen («organischen») und eines naturfernen («mechanischen») Stilempfindens in der prähistorischen Kunst hat Adama van Scheltema hingewiesen. (A. v. S.: Die altnordische Kunst).

lichkeit einer Periodizität in sich einschliesse. Das Auftreten nämlich zweier ihrem innersten Wesen nach so grundverschiedenen Erscheinungsformen, denen a priori auch dementsprechend diametral-entgegengesetzte Geistesrichtungen zu Grunde liegen müssten, liesse nicht nur auf einen Entwicklungsprozess schliessen, der etwa von naturwahrer zu naturferner Formgestaltung führe, sondern auch eine Rückentwicklung voraussetzen, die von neuem einer naturwahren Form entgegensteure. Bereits Wilhelm Worringer[4]) spricht von einer Entorganisierung der Form. «Die Kunstgeschichte», sagt er, «stellt eine unaufhörliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar.» Die «beiden Tendenzen» Worringers aber sind Einfühlungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis, die W. die «zwei Pole menschlichen Kunstempfindens» nennt und die sich formal in den zwei Grundformen verkörpern.

Die *stilgeschichtlichen* Betrachtungen Wilhelm Worringers und Paul Frankl's deuten auf eine dritte Möglichkeit hin zu einer Periodizität zu gelangen: Die Periodizität eines gesetzmässig geregelten Stilwechsels. Eine weitere, vierte Bewegung endlich, die sich scheinbar periodisch wiederholt, ist die «Raumbewegung», die Entwicklung von Fläche zur Tiefe und zur Fläche zurück und die Wandelung des Raumempfindens, wie sie uns in der Baukunst entgegentritt.

So liesse sich denn als Gegenstand einer Untersuchung, die zur Lösung vorliegenden Problems führen könnte, folgende Fragen aufstellen.

Sind rhythmisch sich wiederholende stets zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrende Bewegungen festzustellen, die etwa

1) von einer *naturwahren* Formgestaltung zu einer *naturfernen* übergehen?
2) von einer *extrem-plastischen* Tendenz ausgehend in einer *extrem-malerischen* endigen?
3) von *Flächeneigung* resp. *gedrängtem Raumgefühl* zur *Tiefeneigung* resp. *erweitertem Raumgefühl* führen?

ferner:

4) Lassen sich aus dem *Wechsel* etwa *sich ablösender Stile* Schlüsse ziehen, die auf eine Periodizität hinzielen?

Die hier aufgestellte Epochengliederung ist das Ergebnis eingehender Untersuchungen, denen die soeben erwähnten Fragen zu Grunde gelegt waren. Sie beschränkten sich nicht etwa auf occidentale Kulturen allein, auch orientalische, vornehmlich aber die aegyptische und die chinesische Kultur wurden vergleichend

---

[4]) Wilhelm Worringer «Abstraktion und Einfühlung».

herangezogen und hier wie dort parallelgehende Bewegungslinien nachgewiesen. Die vorliegende Arbeit ist, meines Wissens, *die erste, die den Versuch wagt, auf kunsthistorischem Boden die Periodizität festzulegen.* Es ist aber das Wesen einer solchen Pionierarbeit, dass sie zunächst jene Gebiete zu ergründen sucht, die in möglichst hellem Licht der geschichtlichen Forschung liegen. Trotzdem müsste die Untersuchung Jahrtausende umspannen, sollte sie auch nur einen gewissen Anspruch auf Geltung erheben können. Die folgenden Ausführungen stellen gleichsam die von allem nebensächlichen befreite Untersuchung dar. In raschem Défilé werden sie die Zeit von etwa 500 v. Chr. bis auf den heutigen Tag vorüberziehen lassen. Zunächst folgt die Epoche der griechisch-hellenistischen Antike, dann die zwei Epochen der byzantinischen Kultur, schliesslich die drei letzten Epochen der Abendländischen, die des Mittelalters, diejenige der Renaissance- und Barockzeit und die der Gegenwart.

Epoche der griechischen Antike

(ca. 530 v. Chr. — Jahr 1).

Bildende Kunst.

Betrachten wir die Kunst um die Mitte des 6. vorchristlichen Jahrhunderts, wie sie sich in der Bildnerei und in der Vasenmalerei der alten Griechen kundgibt, dann fällt uns, neben der archaischen Frontalität und Unnatur, zunächst der ausgesprochene Flächencharakter ihrer Formengestaltung auf. Flach sind die Figuren, die in aegyptischer Profilstellung Vasen und Metopen schmücken, flach ist der Körper, ist gar das Gesicht der göttlichen Kultbilder. Das Typenhafte, das Flächenhaft-Dekorative ist es, das die Kunst dieser Zeit beherrscht.

Ungeheuer nun ist der Abstand, der diese Kunst von derjenigen einer um fünfzig Jahre jüngern trennt, und wie rapide und doch wie allmählich diese Entwicklung vor sich gegangen ist, das zeigt uns Schritt für Schritt und mit grösster Deutlichkeit die dazwischen liegende Vasenmalerei. Die stufenweise Verkörperlichung der schemenhaften Silhouetten, die zaghafte, aber andauernde Ausarbeitung der Falten und Bausche der Gewänder, das Streben nach natürlicher Profilstellung, ja nach natürlichmotivierten Gesten und Gesichtsausdrücken, das alles führt in eine neue, in eine lebensbejahende Zeit hinein, die nur ungern ihre Vorbilder einer inneren, naturfernen Vorstellungswelt entnimmt, sie vielmehr in den Formen der realen Welt, in der Natur selbst erblickt.

So finden wir denn am Ausgang des 6. vorchristlichen Jahrhunderts bereits Formen vor, die, obzwar noch archaisch befangen, doch schon fest auf dem Boden einer nach Naturwahrheit strebenden Kunst stehen. Das Plastisch-Gedrängte, das Vollrund-Körperliche ist nunmehr die Losung. Dementsprechend dominiert nun die nackte Figur, oder aber das Gewand wird an sich plastisch gestaltet. Falten, aber auch Schmuck, in den Einzelheiten ausgearbeitet. Während nun um diese Zeit mässige Bewegung oder gar völlige Ruhe die Plastik beherrscht und die Bewegung in der Vasenmalerei sichtbar nur raumausfüllenden Zwecken dient, setzt kurz vor den Perserkriegen ein Bewegungstrieb ein, der zunächst sich den Verkürzungen und Ueberschneidungen der Einzelfiguren zuwendet, bald aber zu bewegteren Gruppen-

darstellungen übergeht, deren einzelne Elemente in stets engerer Beziehung zu einander gebracht werden. Das sorglose Spiel der Gymnasien und Palästren, der friedliche Wettkampf geschmeidiger Jünglinge, die, jeder für sich, noch den Blick des Beschauers zu fesseln streben, weicht alsbald dem Kampfgewühl, dem blutigen Ringen der leidenschaftlich-aufgeregten Krieger unter sich oder im gewaltsamen Handgemenge mit Giganten und Kentauren oder kriegerischen Amazonen. Mit Vorliebe bedient sich die völlig von malerischem Triebe beherrschte Bildnerei des erzählerischen Reliefs; schon längst reichte der dürftig-enge Raum der Metopen nicht mehr aus, der Rahmen wurde gesprengt, die Darstellung in den Fries verlegt, und dem malerisch geschmeidigeren Flachrelief musste das Hochrelief weichen. Eine gewaltige Bewegungssteigerung bedeutete bereits der Amazonenkampf von Phigalia, eine scheinbare Aufhebung aber aller Gesetze des Schwergewichts zeigt die schwebende Nike des Payonius.

Abseits jedoch und in seltsamem Kontrast mit dem lärmenden Wogen des Kampfes: der feierliche Zug der Panathenäen, die ruhige Erhabenheit der grandiosen Kultbilder, die schwärmerische Sentimentalität der Vasenmalerei, der Metopen- und Grabreliefs. Es ist ein Widerspruch, der uns in der Folge immer von neuem begegnen wird. Gemeinsam aber für die gesamte Kunst dieser Zeit ist der malerische Zug, das Malerische gleichsam als Ausdruck innerer Bewegtheit, das Malerische zugleich im Dienste der Verschmelzung. Denn der nackte Körper, dessen Plastizität durch die unzähligen Reflexe der Muskeln und Sehnen flächenhaft gebrochen erscheint, der von flach wirkenden Pferdeleibern oder von Figuren im rauschenden, reich gefalteten Gewand flankiert ist, ist als Dominante völlig ausgeschaltet, geht in der Gesamtheit vollkommen auf.

Kurz nach 400 v. Chr. tritt eine starke Ernüchterung ein; die Bewegung flaut ab. Argivische Künstler treten, jetzt wie vor hundert Jahren, wiederum in den Vordergrund, übernehmen die Führung. Und wie einst wendet sich die Kunst mit Vorliebe der Einzeldarstellung zu, wie einst erscheinen auch die Jünglinge der Palästren; nur männlicher sind sie, nur ernster, reifer und härter; ruhig und gleichgewichtig stehen sie da, Idealgestalten soldatischer Erziehung, in schroffstem Gegensatz zu der gefühlgesättigten Kunst der lebhaften Attiker.

So stehen wir denn Erscheinungen gegenüber, die an sich mit denjenigen um 400 v. Chr. durchaus wesensverwandt, uns nur plastischer und differenzierter, uns nur reifer und naturwahrer entgegentreten; so werden wir auch Zeugen, wie auch diese plastisch-statuarische Kunst allmählich bewegtere Formen annimmt,

wie auch sie zu malerischen Gruppendarstellungen übergeht, die sie fortwährend steigert, die sie immer lebhafter gestaltet; wie schliesslich auch sie, abseits von dem leidenschaftlich-rauschenden Leben, die Einsamkeit sucht, sich in Idyllen gefällt. — Aber das Reale überwiegt. Der göttlichen Erhabenheit Phideasischer Monumentalplastik tritt hier ein sinnlich-schönheitstrunkener, durch und durch irdischer Göttertypus entgegen und jene scharfe Beobachtung und sorgfältige Einzeldurchbildung des frühen Jahrhunderts scheint hier noch ungeschwächt fortzuleben und wird bald ein fügsames Werkzeug in den Händen der Triumphalkunst. Auch die sittenbildliche Behandlung der Mythen, ja der Grabmalmotive ist ein charakteristischer Zug dieser real-idealistischen Kunst, die alsbald zwar zu krassem Realismus übergehen sollte. Eher als in der oft weich-sentimentalen, ob auch realistisch angehauchten Kunst des grossen Praxiteles ist diese Zeit in derjenigen des Lysippos verkörpert; seine schlank-gestreckten Figuren sind, im schroffen Gegensatz zu der flächeneigenden Plastik der Spätzeit von jener ausgesprochenen vollrunden Körperlichkeit, die nur dieser Zeit eigen ist. Schon Lysippos geht in seinem Realismus oft bedenklich weit, Lysistratos aber, des Lysippos Bruder, soll, um der Natur noch näher zu kommen, als erster Gypsabgüsse (auch Gypsmasken) von lebenden Körperteilen genommen haben. Ein so weitgehender Realismus sagt uns nicht nur, dass die Welle, die nach 400 v. Chr. einsetzte ihren Höhepunkt bereits weit überschritten hat, sie zeugt auch von einer Erschöpfung, von einer Nüchternheit der Kunstanschauung, die sich, wie wir es in der Folge sehen werden, auf dieser Stufe der epochalen Entwicklung stets bemerkbar macht. Damit steht auch jene Betrachtung im Zusammenhang, die darauf ausgeht, dass die nächstfolgende Zeit sehr wenig Neues überhaupt hervorgebracht habe. Schon Plinius lässt «erst in der Mitte des 2. Jahrhunderts wieder Meister erzeugen, die in ihrer Art angesehen, wenn auch den älteren nicht ebenbürtig gewesen seien».[1]) Freilich übertreibt er. Eine so machtvolle Kunstentfaltung wie die pergamenische (etwa um 180—160 v. Chr.) ging schwerlich aus dem Nichts hervor; ihr geht eine lange Entwicklung voraus, eine Bewegung, die um ca. 300 v. Chr. einsetzt, und die ähnlich wie in der Baukunst zunächst schwankend zwischen dorisch-argivischer Strenge und jonisch-attischer Lebhaftigkeit verharrt, schliesslich das erstere Element völlig zurückdrängt, um dann unter fortwährender Steigerung sich im frühen 2. Jahrhundert in malerischer Reliefplastik auszuleben. Es ist eine Bewegung, die sich scheinbar von

[1]) Wœrmann : Geschichte der Kunst.

Anfang an genau wie die erstere vollzieht, die genau wie diese von der Einzeldarstellung zur Komposition übergeht, von ruhigeren plastischen Formen zu immer bewegteren, malerischeren schreitet. Nur ist die Leidenschaft eine noch wildere und unbeherrschtere, nur sind alle Effekte, alle Werte, pathetische wie formale, um das Vielfache gesteigert. Ein zügelloses Sich-Hingeben, ein haltloses Streben darnach, sich voll und ganz auszuleben, kennzeichnet diese Kunst, bis schliesslich die Erschöpfung in Erstarrung der Bewegung, in Pathos und Theatralik ersichtlich wird.

Auch der gewaltigste Zeuge dieses Aufstiegs, der mächtige Fries von Pergamon, ist von den erwähnten Schwächen nicht völlig frei zu sprechen; nirgendswo aber treffen wir wohl einen so ausgesprochenen Realismus von idealistischem Geiste noch gebändigt, einen Realismus, der sich nun in der Folge immer mehr geltend macht (Farnesischer Stier). Der malerische Trieb aber, der den grossen Fries beherrscht, spricht sich noch deutlicher in dem kleinen (der Innermauer) aus und zweifelsohne tritt hier anstelle einer raumvertiefenden Wandmalerei das perspektivische Relief; eine illusionistische Landschaftskunst, die am Ende vielleicht doch auf eine hochentwickelte Malerei zurückging (Perspektivische Wandmalerei, Grab in Tanagra 3. Jahrhundert). Aber gerade der Illusionismus musste schliesslich zu jener abstrakten Naturbeobachtung führen, die in geistlos sklavischer Nachahmung ihr Ideal erblickt, eine Geistlosigkeit, die auch die überaus virtuose Technik dieser Zeit nicht zu verhüllen vermag.

Die letzte grosse Bewegungssteigerung hat uns inzwischen nach Kleinasien geführt, der Schwerpunkt der Kunstausübung hat sich verlegt. Immer mehr wurden die Metropolen der Diadochenreiche die glänzende Stätte aller Kultur, immer mehr zog sich die Kunst aus dem durch politischen Verfall und wirtschaftliche Nöte auch geistig verarmten Alt-Griechenland zurück. Die sogenannte hellenistische Kunst setzte ein.

Der Entwicklungsgang der folgenden Epochen wird uns zeigen, dass die tatsächliche, ob auch zunächst wenig spürbare Orientalisierung der Kunst durchaus keine Sondererscheinung dieser Zeit darstellt; jede Reife- und Spätzeit der epochalen Entwicklung zeigt eine mehr oder weniger ausgesprochene Neigung sich östlichem Einfluss zu erschliessen. Bereits das frühe 6. vorchristliche Jahrhundert, das, schon als typische Spätzeit charakterisiert, der gegenwärtig behandelten Epoche vorausging, wies ja diesen Einfluss auf, und noch die Koren des Perserschutts sprechen eine überaus beredte Sprache. Freilich musste die Lage Griechenlands, sowie auch die geschichtlichen Ereignisse diesen

Einfluss ganz beträchtlich steigern. Aber auch das inhaltlich Neue, jene Summe von Geist und neuem Leben, die der Kunst gegen Anfang unserer Zeitrechnung so überraschend und unverhofft hinzugeführt wird, ist keineswegs ein Charakteristikum der griechisch-hellenistischen Kunst dieser Zeit. Diese Gross- und Kleinkunst, die gar zu oft einen neu erwachten Natursinn verrät, die von Humor und Heiterkeit und sinnlicher Lebensfreude getragen, sich gleichzeitig in Allegorie und Symbolik gefällt oder sich gar in Pathos und Theatralik verliert, sie ist eine Erscheinung, die uns immer wieder begegnen wird, sie ist eine ausgesprochene Uebergangskunst, die Spätzeit und Neuzeit in sich vereint. Es ist dies im Wesentlichen das Bild, das uns entgegentritt, nachdem sich die Kunst scheinbar gegen Ende des 2. Jahrhunderts in illusionistischer Manier erschöpft hat. Wie hat man sich aber den Zusammenhang dieser bunten Vielheit der überlieferten Kunsterzeugnisse entwicklungsgeschichtlich vorzustellen? Die Datierung, die zeitliche, wie auch die örtliche Festlegung der Werke ist schwankend und mangelhaft; ihrer oberwähnten stofflichen und inhaltlichen Grundverschiedenheit jedoch entspricht naturgemäss eine formale Gegensätzlichkeit, die uns schliesslich einen Anhaltspunkt bietet. Denn beobachten wir etwa die Reliefkunst dieser Zeit, die sich, sehr bezeichnend, immer mehr der Landschaft widmet, so bemerken wir den äusserst verschiedenen, mehr oder weniger flachen oder erhabenen Charakter ihrer Gestaltung, und zwar fällt es uns auf, dass die Idealbilder, d. h. diejenigen, die Mythe oder dichterischen Stoff verewigen, durchaus flacher gehalten sind, wogegen die Darstellungen realistischer Natur sich oft bis zum Hochrelief erheben. Aus den vorausgehenden Untersuchungen ging aber hervor, dass die im Steigen begriffene malerische Bewegung der Bildnerei sich mit Vorliebe des Reliefs bediente, ja, wir bemerkten, wie sie von der Einzeldarstellung zum Hochrelief etwa der Metopen überging, sich dann immer mehr dem Flachrelief zuwandte, um schliesslich abbauend vorwiegend zur Einzeldarstellung zurückzukehren. So wären wir wohl doch auf Grund dieser Tatsachen und angesichts des uns hinterlassenen Materials scheinbar zu der Annahme berechtigt, dass sich hier eine den früheren Bewegungen ähnliche vollzieht, eine malerische Bewegung, die etwa um 140—130 v. Chr. einsetzt, gegen Mitte des 1. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht, um schliesslich verhältnismässig rasch zu ausgesprochener Plastizität überzugehen. Die jüngste Forschung hat das bekannteste Werk der hellenistischen Kunst, die umstrittene Laokoongruppe, diesem Zeitabschnitt zugeteilt, als Terminus die Mitte des 1. Jahrhunderts genannt. Der Realismus dieses Werkes, der noch von hohem Idea-

lismus getragen doch die Neigung zur Theatralik nicht zu verhehlen vermag, tritt für diese Annahme ein, noch mehr aber die formale Gestaltung; auffallend ist zunächst die dramatisch gesteigerte Bewegung, dann aber die ausgesprochene zwei-dimensionale Frontalität der Gruppe, ja, der einzelnen Figuren, so dass wir hier auch in der Rundplastik von einem gewissen Flächendrang sprechen können. Dies aber ist bezeichnend für die Kunst der frühen Uebergangszeit. Wir sahen es um die Mitte des 6. vorchristlichen Jahrhunderts; der Entwicklungsgang der kommenden Epochen wird es noch bestätigen.

Die realistische Genreplastik aber, die je nach ihrer Art, der malerischen Bewegung vorausgeht oder sie abschliesst, weist zum grossen Teil, durch die Frische der Naturbeobachtung, in die neue Zeit hinein. Es ist das gleiche Interesse für die umgebende Natur, das gleiche Streben nach Naturnachahmung, das uns jede Neuzeit auch der kommenden Epochen entgegentragen wird. Dass jedoch der Nachahmungstrieb sich nicht nur auf die Darstellung der Natur allein beschränkt, sondern sich auch der — zunächst statuarischen — Kunst der alten Meister zuwendet, das zeigt uns die lebhafte Tätigkeit der späten Neuattiker. Immer mehr aber tritt nun die hellenische Kunst in den Sold des Eroberers, immer mehr büsst sie dabei ihre Eigenart ein, bis sie schliesslich völlig in der römischen «Reichskunst» aufgeht.

An Stelle der Vasenmalerei, die, zunächst die Bewegung der Bildnerei begleitend, bereits im 4. vorchristlichen Jahrhundert ihre Bedeutung gänzlich verliert, tritt vielfach, so in der hellenistischen Hofkunst, die Toreutik, d. h. die Ziselierung der gegossenen oder gehämmerten, meistens aus Edelmetall hergestellten Prachtgefässe. Die so beliebte Rankenornamentik dieser Vasen ist uns aus dem Grunde wertvoll, weil sie uns die allmählich in realistischem Sinne fortschreitende Belebung des völlig stilistisch-empfundenen Rankenmotivs zeigt. So bemerken wir zunächst das Hervorblühen, immer lebens- und naturwahrer gebildeter Blütenkelche, dann aber auch das Einstreuen kleiner Tier- und Menschenfiguren (Eroten u.a.), die in der reichen Ornamentik verwoben, ihr verschiedenartiges Spiel treiben. Es ist die bereits beobachtete Gegensätzlichkeit der Uebergangszeit, die uns hier in dem Widerspruch zwischen dem stilisierten Rankenornament und den realistisch empfundenen Blumen von neuem entgegentritt. Noch wertvoller aber wird uns die Metamorphose dieser Ornamentik erscheinen, wenn wir bedenken, dass das spätere mittelalterliche Dornblattmotiv eine völlig ähnliche Entwicklung durchmachte, ja schliesslich, und zwar in der Uebergangszeit, d. h.

relativ-gleichzeitig[2]), ein ganz ähnliches Bild darbot. Wir erkennen somit in den erwähnten Erscheinungen der hellenistischen Hofkunst die antiken Vorahnen jener köstlichen Rahmenverzierung, die den Bilderhandschriften des späten Mittelalters ihr so eigenartiges Gepräge verlieh.

Auf die Wand- und Tafelmalerei der griechischen Antike als Gesamtheit, die uns im Wesentlichen nur aus den Schriftquellen bekannt ist, soll hier nicht eingegangen werden, wohl aber auf diejenige, die völlig im Dienste der Raumkunst stehend, uns als Ausdruck der hellenistischen Dekorationskunst der Spät- und Uebergangszeit auf stadtrömischem, resp. kampanischen Boden begegnet. Die römisch-kampanische Wandmalerei nämlich zeigt uns zunächst «in gedrängter Form» durch das wechselnde Spiel ihrer sogenannten vier Stile das Auf und Ab der steigenden und fallenden Bewegungskurve, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen; dann aber offenbart sie, und zwar in höchst markanter Weise, das so charakteristische weitgedehnte Raumgefühl, das uns als Schlusserscheinung jeder Epoche in der Folge wiederholt begegnen wird. Es ist die illusionistische Raumkunst, die hier ihre Orgien feiert, die hier bereits Formen annimmt, die an diejenigen weit späterer Epochen erinnern. In der launisch-phantastischen, tektonisch völlig unmotivierten Scheinarchitektur des zweiten und vierten Stils mit ihren «durchbrochenen» Wänden, mit ihren Aus- und Durchblicken und perspektivisch-empfundenen Landschaftsmalereien erkennen wir das intensive Streben: mit allen Mitteln den Raumeindruck zu erweitern, eine imaginäre Raumgrösse zu erzielen, aber auch eine Scheinwelt hervorzurufen, die den sehnenden Geist weit über die engen und einengenden Grenzen des geschlossenen Raumes hinausträgt. So entstehen etwa die esquilinischen Odyseelandschaften, Bilder aus der Welt der Dichtung, Ausblicke in die Natur zugleich, so entstehen die realistischen römischen Strassenszenen, so entsteht auch der sonnige Garten der Villa Ad Gallinas. Sein und Schein! Natur und Unnatur! Typische Merkmale der Uebergangszeit! In der primitiven Freude, die diese Welt der optischen Täuschung vorübergehend auslöst, mischen sich nun jene unbestimmbaren Triebe, jene ungeheure Sehnsucht nach dem unbegrenzten Raum, nach dem All, nach der grossen Natur. In ihr klingt jede Epoche aus.

---

[2]) Der Ausdruck «relativ-gleichzeitig» wird in der Folge als Bezeichnung der epochalen Gleichzeitigkeit stets wiederkehren.

Baukunst.

Die altgriechische Baukunst des späten 6. Jahrhunderts, wie sie uns etwa in dem Poseidontempel zu Pästum verkörpert typisch entgegentritt, spricht durch die Wucht, durch die massige Gedrängtheit ihrer gewaltigen Sakralbauten eine ernste, eine fast düstere Sprache. Die strenge Schwerfälligkeit ihrer trotzig emporstrebenden Säulen, deren weit ausladende Kapitelle die mächtige Horizontale des Architravs noch zu unterstreichen suchen, darüber das hohe und schwere Gebälk, der Dachstuhl, der mit Fries und Architrav gleichsam verwachsen, auf den stämmigen Säulen wie ein gigantischer Monolith zu lasten scheint, das alles ruft in der Vorstellung das Bild des primitivsten Monumentalbaus wach, das Bild der dumpfen Horizontale eines riesenhaften Dolmens.

Es war nicht immer so. Der Grundplan des Heraions in Olympia und besonders die gewaltigen Trümmerfelder Selinunts lassen Schlüsse zu, die ganz andere Dimensionen, aber auch ganz andere Bauverhältnisse offenbaren. Langgestreckte, weit über den Kanon des Säulenverhältnisses einer späteren Zeit hinausgewachsene Peripteral- oder Pseudoperipteralbauten, deren mächtige, sich bis zu 16 Metern erhebenden Säulen und deren Cella Raumverhältnisse ahnen lassen, mit denen erst etwa eine hellenistische Zeit zu wetteifern sich imstande zeigte, dazu noch grossartige Unterbauten, Säulenvorhallen, Obergalerien, etc. Wir treten somit aus einer gleichsam barocken Empfindungswelt in einen Kreis hinein, der aller Erhabenheit seiner Bauten zum Trotz eine derbe, eher brutale als bescheidene Nüchternheit zur Schau trägt. vor allem aber ein Raumempfinden, ein massiges, gedrängtes Raumgefühl offenbart, das in völlig diametralem Gegensatz zu dem Raumempfinden der früheren Zeit, den innersten Kern seines Wesens blosszulegen scheint. Bald aber ändert sich auch dieses Bild. Der Trieb nach grösserer Bewegtheit nämlich, der, wie bereits festgestellt, sich in der Vasenmalerei, wie in der Bildnerei des frühen 5. Jahrhunderts bemerkbar machte, lässt auch die Baukunst nicht unberührt. So weist bereits der Athenetempel von Aegina Proportionen auf, die auf ein geändertes Massengefühl schliessen lässt; die Säulen sind schon beträchtlich schlanker, sind auch weiter gestellt; allmählich weicht der Eindruck massiger Schwere. — Hand in Hand aber mit der Bewegungssteigerung geht nun eine überaus reiche Bautätigkeit; so weit die hellenische Sprache reicht, so weit griechischer Geist waltet, werden neue Prachtbauten den Göttern geweiht, wird die alte Schwerfälligkeit durch schlankgestreckte Formen, wird die dorische

Strenge durch heitere Farben und malerische Reliefs abgemildert. Demgemäss ändert sich nun auch der innere Raum. Die wenigen Ueberreste der Cella, die uns geblieben sind, geben zwar kein Bild der fortschreitenden Entwicklung ab; betrachten wir aber die Grundpläne der Tempel dieses Zeitraums, so beobachten wir, wie die Cella, einst eng (und scheinbar nüchtern) sich zusehends erweitert, oft auch auf Kosten des Säulenumgangs grössere Dimensionen annimmt, dabei natürlich sich auch heller, offener und höher gestaltete. Auch die nunmehr immer häufiger werdende Aufstellung prunkhafter Götterbilder lässt auf eine stets reichere Belebung des Innern, der Säulen und der Wände schliessen (nachweissbar: Apollontempel zu Phigalia).

Der hellen Heiterkeit zum Trotz, die um die Mitte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts in den Details der Baukunst waltet, behauptet jedoch die Dorik die unbestrittene Alleinherrschaft; erst als gegen 400 die Bewegung ihre höchste Höhe erreicht hat, erscheint auch in Griechenland, als letzter auf der Akropolis zu Athen, der jonische, der attisch-jonische Bau. Bescheiden jedoch, gleichsam wie Schmucksteine, ordnen sich die zwei Tempel, der der Nike apteros und das Erechtheion, der Gesamtheit ein; der dorische Bau dominiert.

Mit dem Abflauen der Bewegung um etwa 400 v. Chr. geht auch die Bautätigkeit zurück, eine Erscheinung, die uns immer wieder begegnen wird. Es ist zwar nur eine «Atempause». Der erste hervorragende Bau, der Tempel der Athene alea zu Tegea, der zwar kaum vor Abschluss des korinthischen Krieges, d. h. nach 387 zur Ausführung gelangt ist, bedeutet bereits durch seine Ausmasse wie durch die drei Säulenordnungen, die eine lebhafte Gliederung überhaupt voraussetzen lässt, den ersten kraftvollen Aufstieg einer neuen, zweiten Bewegungswelle, die nun diejenige der Bildnerei begleitend, sich allmählich steigert. Wiederum setzt dann gegen 300 eine äusserst rege Bautätigkeit ein, wiederum strecken sich die Säulen, erweitern sich die Räume, beleben sich Wände und Fassaden, nur noch intensiver, nur noch ziel- und machtbewuster, als dies zu Zeiten der Perserkriege der Fall war. Bald setzt auch jene für diese Zeit so charakteristische[3]) Neigung zum Kolossalen, zum «Noch-nie-dagewesenen» ein (der Kolossal-Zeus in Tarent; Koloss von Rhodos), die sich dann in der Spätzeit noch einmal kundgibt, bestrebt sich ins Unermessliche zu steigern. Zeuge dieser Tendenz ist u. a. der mächtige Tempel der Artemis zu Ephesos. Seine 18 Meter hohen Säulen erinnern an jene gewaltigen Massverhältnisse der Bauten einer früheren

[3]) d. h. sich epochal wiederholende.

Epoche[4]), diejenigen der Tempel zu Selinunt, die z. T. den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen bildeten. — Dann wird es im frühen 3. Jahrhundert ähnlich wie um die Bildnerei auch um die Baukunst stille. Auch hier findet in der Folge ein Ausgleich statt. Denn inzwischen war aus bescheidenen Anfängen heraus dem dorischen Bau ein gefährlicher Nebenbuhler erwachsen. Immer mehr machte der jonische Bau sich bemerkbar, immer mehr trat der dorische in den Hintergrund zurück, ja, sah sich nach etwa 300 bald nur noch auf den Peloponnes beschränkt. Schon die Baureste der ersten Hälfte des 4. vorchristlichen Jahrhunderts zeigen uns beredt, wie die Dorik bereits damals zu Proportionen gelangt war, die schliesslich zu einer völligen Entstellung des ursprünglich strengen, «männlich-ernsten» Bautypus führen musste. Die bereits schlanken, wenig verjüngten Säulen «. . . die gradlinige Form des Echinos, die geringe Höhe des Kapitells, das niedrige Gebälk, dessen Architrav kleiner als der Fries ist, die schmalen Tropfenplatten[5]) . . .», das alles verrät die unermüdlichen Anpassungsbestrebungen der Dorik, das Streben darnach, leichter, schlanker, eleganter und vor allen Dingen vertikaler zu scheinen, d. h. die laute Sprache der kräftigen Horizontale zum Schweigen zu bringen.

Allein die bewegte, alle Leidenschaften entfesselnde Zeit, die jetzt heranrückt, verlangt nach Formen, die weit über die Grenzen des dorischen Stils hinausreichen, die jeder Willkür und Laune, jedem Drang nach Effekt und Ausdehnung freies Spiel lassen. So musste denn der dorische Bau zurücktreten. Aber auch die jonische Stilreinheit musste sich in der Folge einer Wandlung unterziehen, zumal der Orient, von neuem erschlossen, neben prunkenden, dem Jonischen stilfremden Zierformen auch den Gewölbebau brachte. Denn immer gegliederter wurde jetzt der Bau, immer reicher, leichter, belebter seine Fassade, immer höher, weiter, offener seine Innenräume. Wenig zwar wissen wir aus den Schriftquellen, wenig über die genaue Zeit der Entstehung, wenig über die Bautätigkeit überhaupt. Aus den Ausgrabungen jedoch der Achtziger bis Neunzigerjahre zu Olympia, zu Milet, Pergamon und Priene etc., sowie aus den jüngsten, bei Alexandria u. a., steigt das Bild ganzer Städte, das Bild einer hellenistischen Zeit empor. Es sind zumeist jene gewaltigen Fürstenbehausungen, die von Tempeln und Theatern, von Gymnasien, Basiliken und Thermen umstellt, bereits mit dem Namen «Barock der Antike» belegt, sich in dem jungen kaiserlichen Rom widerspiegeln sollten. — Sie

---

[4]) auf die auch die ursprüngliche Anlage zurückgeht.
[5]) Ernst Curtius und Fr. Adler: Olympia.

sind nicht allein Symbole der Machtvollkommenheit kunst- und prachtliebender Despoten; aus der Massenentfaltung ihrer Bauwerke, aus den mächtigen Dimensionen auch ihrer Innenräume, spricht der Geist der Spätzeit, spricht die unersättliche Raumgier dieser Zeit, eine Erscheinung, die wir bereits in der Malerei angedeutet haben.

Ein dem ursprünglichen diametral-entgegengesetztes Raumgefühl hat Platz gegriffen; an Stelle des ernst-geschlossenen, plastisch-gedrängten dorischen Baus, der diese Epoche eingeleitet, steht nun ein offener, ein reich und malerisch-gegliederter; er schliesst die Epoche ab.

Orientierender Rückblick.

Die hiemit zurückgelegte Epoche der griechischen Antike wies eine Reihe von Einzelerscheinungen auf, die, an sich kaum der Erwähnung wert, in der Folge jedoch durch ihr relativ-gleichzeitig wiederholtes Auftreten allmählich Relief gewinnen werden, um schliesslich aus dem Chaos der Zufälligkeit heraustretend den Anspruch auf Gesetzmässigkeit zu erheben. Anderen Geschehnissen dagegen gelang es bereits durch das Wiederholen ihrer Erscheinung innerhalb der Epoche selbst unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. So beobachteten wir, wie sich gleichsam aus der, die Epoche einleitenden, plastischen Ruhe heraus eine malerische Bewegung auslöste, die, vom Idealismus hochgetragen, sich von dem, mit den plastischen Empfinden verbundenen Realismus immer mehr entfernte, eine gewisse Höhe erreichte, dann aber allmählich ausklingend zum Realismus und zu plastischer Ruhe zurückkehrte. Die Bewegung wiederholte sich; und wir bemerkten, wie sich eine dritte, ja eine vierte Welle noch erhob, welche letztere wir jedoch ihrem Charakter nach als Uebergangswelle bezeichneten. Die Wellenlinie der Bewegung aber, die wie ein roter Faden die Epoche durchzieht, spricht sich somit in einer Kurve aus, die durch drei tiefe Einschnitte geteilt in vier Teilkurven zerfällt. Jedes Ansteigen der Kurve zeigte uns eine zunehmende malerische Neigung, jeder Abstieg dagegen ein Erstarken des plastischen Empfindens an. Eine lebhafte Bautätigkeit begleitete nachweisbar den Aufstieg der ersten, zweiten und dritten Welle; war die Baukunst

der ersteren ausgesprochen horizontal gegliedert, obzwar sich bei steigender Kurve ein Abnehmen dieser Neigung bemerkbar machte, so zeigte es sich, dass die Baukunst, ja dass die gesamte Kunst der dritten und vierten Welle eine entgegengesetzte, eine vertikale Tendenz verfolgte, die in einer übermässigen Streckung der Bauglieder, resp. der Figuren zum Ausdruck gelangte.

Ein gedrängt-geschlossenes Raumgefühl leitete die Epoche ein, ein offenes, ein stark erweitertes Raumempfinden schliesst sie ab.

Die Byzantinischen Kunst-Epochen.

Als Byzanz im Jahre 395 endgültig zur Haupt- und Residenzstadt des Oströmischen Reiches erkoren wurde, war damit auch der im Werden begriffenen christlichen Kunst eine Frei- und Heimatstätte geboten, an der sich, unter kaiserlichem Schutz und kaiserlicher Fürsorge, ihr Werden und weitere Entwicklung vollziehen konnte. Allein, es dauerte noch ein volles Jahrhundert, bevor aus dem Chaos, aus dem Hin- und Herwogen occidentaler und orientaler Strömungen, aus der Auseinandersetzung zwischen Christen- und Heidentum ein Ausgleich zustande kam, aus dem eine eigentliche lebens- und entwicklungsfähige byzantinische Kunst hervorgehen konnte. Ist aber bereits der Synkretismus der altchristlichen Kunst ein sprechendes Symbol des Verschmelzungstriebes und Verschmelzungswillens der damaligen Zeit — man denke etwa an die Erscheinungen der Neuplatonik und der Gnostik — so liegt schon in der dekorativen Monumental- und Triumphalkunst Justinianischer Zeit etwas vollends Stilbewusstes, im gewissen Sinne völlig abgeschlossenes vor, das wir allzeit nur als byzantinische Kunst bezeichnen werden. Leib und Seele jedoch der kommen Entwicklung ist und bleibt die lebhafte Erzählungskunst der Bilderhandschriften. Die Geschichte der frühen byzantinischen Bilderhandschriften ist noch vielfach in Dunkel gehüllt. Gar wenig wissen wir, zeitlich wie örtlich, über ihre Provenienz zu berichten, ja — im wesentlichen nur, dass die hervorragendsten unter ihnen im 5. und 6. Jahrhundert erschienen sind, dass sie den Klöstern und Malschulen jenseits des ägäischen Meeres ihr Werden verdanken und dass sie scheinbar durch die Vermittlung der Patriarchate von Alexandria, Antiochia und Jerusalem den Weg nach Byzanz und dem Abendlande gefunden haben. Und sie waren bekanntlich sehr geschätzt, denn sie kamen, je nach ihrer Art, dem Verlangen der Zeit entgegen, sie fügten sich eventuell auch unter Umredaktion dem jeweiligen Zeitbilde ein, und sie wurden vor allen Dingen die Vorbilder zahlreicher Mosaike, die nun dem Zeitgeiste entsprechend, immer freier und lebhafter oder aber immer schwerfälliger und gebundener, Stoff, Formen und Farben verarbeiteten und somit die Zartheit oder Derbheit des Gefühls und Empfindens ihrer Zeit. die Inbrunst des Glaubens wie die Stärke der Leidenschaft auf die Wandfläche bannten.

Die byzantinische Kunst, die auf die abendländische einen so mächtigen Einfluss ausüben sollte, prägt besonders zwei Epochen, die wir die altbyzantinische, bzw. die des byzantinischen Mittelalters bezeichnen werden.

Die altbyzantinische Epoche

(ca. 330 bis ca. 860).

Bildende Kunst.

Wie bereits erwähnt, geht der byzantinischen Kunst eine Zeit voraus, die auf Grund ihres schwankenden Stilgefühls gleichsam als embryonales Vorstadium der kommenden künstlerischen Entwicklung zu bewerten wäre. Nicht etwa, dass diese Zeitspanne von 150 bis 200 Jahren sich der Gesetze der epochalen Entwicklung entziehe. — Die zunächst aus so vielen Quellen schöpfende Kunst der ersten byzantinischen Epoche setzt scheinbar bereits im frühen 4. Jahrhundert ein und nimmt in der Folge nicht willkürlich etwa die verschiedenen Elemente in sich auf, sondern wählt sie aus oder formt sie um je nach dem Trieb und Empfinden der fortschreitenden Zeit.

Unter den vielen Fragen jedoch, die die Idee der gegenwärtigen Ausführungen, die Idee der gesetzmässig gebundenen Entwicklung auslöst, unter den vielen Aufgaben, die notgedrungen einer weiteren Arbeit überlassen werden müssten, gehört auch eine eingehendere Behandlung der ersten byzantinischen Epoche, die sich etwa noch der Aufstellung einer italisch-hellenistischen Epoche anschliessen würde. Die Literatur der nachaugusteischen Forschung, ja bis ins 5. Jahrhundert hinein ist im höchsten Grade mangelhaft, ist besonders in bezug auf Daten von Widersprüchen voll; zudem macht sich der Mangel an Material aus der nachjustinianischen Zeit empfindlich bemerkbar. So soll denn in der Folge nur ein Ueberblick über die Zeit von etwa 300 bis 850—70 gegeben werden, ein Ueberblick zwar genügend umfassend, um eine Bewegungskurve sichtbar werden zu lassen, die dazu berechtigt, auch diese Zeit als vollgültige Epoche den andern anzugliedern.

Es wäre zunächst, da wir doch die vorausgehende «römische»[1]) Epoche als solche nicht kennen gelernt haben, etwa nachzufor-

[1]) d. h. italisch-hellenistische.

schen, wo, an welchem Punkte, die neue Epoche anknüpft. Wir wissen aus derjenigen der griechisch-hellenistischen Antike, dass der epochalen Spätzeit eine Uebergangszeit folgte und dass diese, wie auch die erstere, sich in der sogenannten römischen Nachblüte abspiegelt. In der Vorhalle von San Lorenzo fuori zu Rom steht ein Sarkophag, der sich von den meisten seiner Gattung dadurch abhebt, dass ein ausgesprochenes, malerisches Flachrelief seine Wandflächen schmückt. Sein Ziermotiv aber ist das gar oft wiederholte der Weinlese. Zwischen Riesentrauben und prächtig geästetem Laubwerk, von grossen und kleinen Vögeln belebt, treiben Putten (Eroten) ihr mannigfaches Spiel. Die Zeichnung ist auffallend sorgfältig, rein und klar. Zweifelsohne handelt es sich um einen der älteren christlich- oder heidnisch-antiken Särge der spät- oder nachantoninischen Zeit. Das Motiv aber ist uns bereits aus der Antike bekannt, es ist eng mit jenem Rankenmotiv der hellenistischen Toreutik verwandt, mit dem wir uns an betreffender Stelle eingehender beschäftigt haben; wie jenes, wie auch die Rahmenverzierung der relativ-gleichzeitigen spätmittelalterlichen Buchkunst ist es ein Uebergangsmotiv[2]). Dass es völlig flach gehalten ist, sagt uns, dass es dem ersten idealistisch-malerisch geneigten Anstieg der Uebergangskurve angehört, während ein späteres, ganz ähnliches Motiv, das des Lateransarkophags 183 A, scheinbar bereits das Kurvenmaximum hinter sich hat und somit wiederum dem Hochrelief und völlig realistischer Formgestaltung zustrebt. «Ein schlagendes Analogon aus früherer Zeit bietet jener Pilaster mit Weingerank im Museo profano des Laterans, von Wickhoff um 200 angesetzt, was Riegl für etwas zu früh hält.»[3]) Aber bereits im 2. Jahrhundert noch begegnet uns doch der blumenumrankte Pilaster des Grabmals der Haterier (Mus. Laterano) und gerade um 200 sind die Decken der Katakomben und Coemeterien mit realistisch empfundenen, scheinbar oft der Natur abgelauschten Blumenzweigen und flatternden Vögeln geschmückt. Allein, das erste Abstandnehmen von den stilisierten Pflanzenformen der epochalen Reife- und Spätzeit beobachten wir, in der Antike (wie im Mittelalter) mindestens 100 Jahre vor Einsetzen der neuen Epoche; rechnen wir jedoch damit, dass die vorerwähnten Daten tatsächlich etwas zu früh angesetzt, dass sie etwa um 30 bis 50 Jahre zu reduzieren wären, dann hätten wir uns das Einsetzen der ersten byzantinischen Epoche erst in spätkonstantinischer Zeit vorzustellen, d. h. etwa

---

[2]) Als solches klingt es zuweilen auch in der Frühzeit nach.

[3]) Ludwig von Sybel: Christliche Antike II.

um 320 bis 330. Erinnern wir uns nun, dass der bereits im 2. Jahrhundert vorbereitete römische «Barockstil» noch im späten 3. Jahrhundert seine extremsten Formen entfaltet und dass in der Konstantinsbasilika das uns aus der griechisch-antiken Epoche bekannte «unbegrenzte Raumempfinden» noch einmal mächtig nachklingt, so dürfte diese Annahme kaum gar zu unberechtigt erscheinen.

Freilich, die vier Relieftafeln des im Jahre 315 eilfertig errichteten Konstantinsbogen und die das einzige historisch-beglaubigte Denkmal der Zeit darstellen, stehen unverkennbar schon am Eingang der neuen Epoche, das sagt uns zur Genüge die dicht gedrängte, ja plumpe Schwerfälligkeit der kurzen Gestalten, die zwar, gleichsam wie aus der Erinnerung eines Augenzeugen der historischen Ereignisse geschöpft, rasch und flüchtig modelliert, trotz aller Dürftigkeit jedoch eine rege Naturbeobachtung verraten, «entspringen doch die unbeholfenen Stellungen mit platt aufgesetzten Sohlen, die grossen Köpfe und die nüchterne Gewandbehandlung einem ebenso entschiedenen Wirklichkeitssinn»[4]). Hier ist aber auch jeder Idealismus verflogen. Keine Pose! Keine Verschönerung! Eher eine derbe ob auch unbewusste Karrikierung.[5]) Noch ist aber eine ausgesprochene Raumwirkung erstrebt und hier und da klingt die erstarrte Bewegung der zurückgelegten Spätzeit nach, wie in der Schlachtszene bei Ponte Molle.

Es gibt wohl kaum ein Gebiet der archäologischen Forschung, das so grosse Meinungsunterschiede aufweist, wie dasjenige der altchristlichen Sarkophage. Und doch sind wir ganz wesentlich auf die sepulkrale Kunst angewiesen, wollen wir die künstlerischen Regungen der nächstkommenden Zeit genauer verfolgen. Zum Glück scheint nun die jüngere Forschung darin einig zu gehen, dass die grosse Mehrzahl der altchristlichen Säulen- und Pilaster-Sarkophage, und unter ihnen ganz besonders der gallischen, der spät- oder nachkonstantinischen Zeit einzureihen sind, und da sie in genügender Zahl zu Gebote stehen und gleich auf dem ersten Blick verschiedene Entwicklungsstufen zu vertreten scheinen, liegt es nur gar zu nahe, uns ihrer Führerschaft anzuvertrauen. Ohne auf die verschiedenen Formen-Variationen der Säulensarkophage näher einzugehen, werden wir nur noch zwei Hauptformen zu unterscheiden haben, die der Conchen- und die der Arkadensarkophage. Zunächst die erstere. Die durch die Conche bedingte Isolierung der Figur zwingt den Beschauer sozusagen jede Gestalt für sich zu betrachten, sie bildet selbst dann,

---

[4]) Oscar Wulff: Altchristliche und Byzantinische Kunst.

[5]) Ich mache auf die Wesensverwandtschaft dieser Figuren mit denjenigen des relativ-gleichzeitigen Chludoff Psalters aufmerksam.

wenn sie zu den andern Figuren in Beziehung gebracht, eine abgeschlossene Einheit. Ruhig-frontal, völlig inaktiv steht die Figur da, lässt sich gleichsam beschauen ; die Beziehung ist und bleibt eine äussere. Es ist dies die rein optische Einstellung einer typischen Frühzeitkunst, einer Frühzeit, wie sie uns bereits in der griechischen Antike begegnet ist; sie wird uns auch zukünftig stets von neuem entgegentreten. — Nun an die zweite Hauptform, die der Arkadensärge. Die weit grössere Entwicklungsmöglichkeit ihrer Bilderreihe scheint von vorneherein gegeben zu sein. Selten zeigt sie nur eine Figur in den Säulen-Zwischenräumen, meistens zwei, dann auch drei; in der Folge aber drängen sich die Figuren immer mehr, die Intercolumnia weiten sich aus, freilich auf Kosten der Anzahl. Die Handlung, ursprünglich auf den Laubenbogen begrenzt, greift immer mehr um sich und umfasst bald, dadurch, dass die «Aktören» vor und auch hinter den Säulen zusammenrücken, den ganzen «Schauplatz». Sitzend, stehend oder in lebhaft-zentripetalem Vorwärtsschreiten begriffen, nehmen die Figuren an einem Gemeinakt teil, gewöhnlich dem der Gesetzesübergabe. Jede Bewegung, aber auch alle Gedanken sind auf das eine gerichtet, auf das Eine, Zentrale, alles Beherrschende, in casu: auf die Inempfangnahme der göttlichen Mission. Es ist die Idee des völligen Aufgehens in einer gedanklichen, aber auch malerischen Gesamteinheit, dessen Entfaltung wir auch relativ-gleichzeitig in der griechischen Antike beobachteten, dort an den Friesen der olympischen Götterwohnung, hier vor den «Säulengängen des himmlischen Jerusalems».[6]) Oder — ist es etwa die Stoa des himmlischen Philosophen, um den sich die Jünger leidenschaftlich drängen?

Wenn wir die Entwicklung dieser ersten epochalen Bewegungswelle eingehender verfolgen, bemerken wir, genau wie in der relativ-gleichzeitigen griechischen Antike, neben dem soeben gezeigten Uebergang von Einzelfigur zur Gruppendarstellung, von einfacher Gruppe zu komplizierter Komposition, zugleich auch eine mit der malerischen Bewegung anwachsende Idealisierung der Form. Dass diese hier und da in rein antikem Geiste vor sich ging und zwar «. . . in dem Masse, dass man von einer «Renaissance der Antike» (der heidnischen) sprechen zu dürfen meinte»,[7]) hat Ludwig von Sybel mit dem konstantinisch-gebotenen Massenübertritt zum Christentum zu begründen versucht.[8]) So natürlich und überzeugend uns diese Erklärung auch

---

[6]) Arkadensarkophag Arles. Prunksarg des Gorgonius Ancona (Gesetzesübergabe).

[7]) L. v. Sybel : Christliche Antike II.

[8]) L. v. Sybel : Christliche Antike II, Seite 186.

scheint, es verhält sich nicht destoweniger so, dass jene Regung, die das Wort Renaissance geprägt, eine, wie wir es sehen werden, sich stets wiederholende Erscheinung darstellt, die eben auch jetzt, dem epochalen Gesetze gehorchend ordnungsgemäss eintreten musste. Ferner beobachten wir nun, wie der uns aus der griechischen Antike bekannte weichsentimentale Zug auch diese erste Bewegungswelle auf der Höhe ihrer Entwicklung begleitet, ja selbst die Idylle, die landschaftliche Einrahmung der nach einem milden Schönheitsideal strebenden Kunst, fehlt sowenig hier ,als gerade das trennende Element der leblos-steinernen Säule sich fügsamst in schattigem Laubwerk umwandelt. Aber noch in dem bekannten Mosaik des guten Hirten, das zu Ravenna das «Mausoleum der Galla Placidia» schmückt, klingt diese so ausgeprägt-idealistische Kunst wie auch die antike fast ungeschwächt nach. So greifen wir denn schwerlich fehl, wenn wir uns die, wesentlich an Hand der Sarkophag-Reliefs verfolgte Bewegung bis auf die Zeit gegen 450 ausgedehnt vorstellen, zumal die um 390 fertiggestellte Theodosius-Säule immer noch eine vorwiegend realistische Sprache bekundet.

Wir sahen aber, wie die griechisch-antike Kunst relativgleichzeitig, d. h. um das Jahr 400 v. Chr. rasch zu der plastischen Ruhe und nüchtern-realistischen Formengebung der Argiver zurückkehrte, um dann alsbald sich von neuem einer realidealistischen Bewegung hinzugeben. Wir sahen, wie sie sich mit Vorliebe zunächst der Einzelfigur widmete, die herausforderndfrontal sich dem Blick des Beschauers aufdrängte, wir sahen, wie sich die gleichen Typen, wie sich die gleichen Motive einer um 100 Jahre älteren Kunst scheinbar wiederholten, indem nur alle Werte. alle Vorzüge, aber auch Mängel, gleichsam potenzierter, von neuem in Erscheinung traten. Und wenn wir, um bei den Sarkophagen zu bleiben, die ravennatischen Denkmäler dieser Gattung betrachten, die uns im 5. nachchristlichen Jahrhundert entgegentreten, so wird es uns klar, wie völlig ähnlich auch diese Kunst verfährt, indem sie die längst vergessene derbe Schwerfälligkeit einer konstantinischen Zeit von neuem zum Ideal erhebt. Verschwunden ist jede antike Regung, verschwunden sind die schlanken Jünglingsgestalten und die schön-ehrwürdigen Greise, verschwunden aber auch die Massen, die sich auf der Bildfläche drängten. Und diese hässlichen, devoten, gleichsam hinfälligen Gestalten, die eher kriechend als schreitend sich dem Erlöser nähern, die «breit und gleichmässig auf beiden Füssen dastehen und sich mit gewichtiger Gebärde dem Beschauer zuwenden»[9]) — auch sie bringen, gesteigert, nur Formen zum

[9]) Oscar Wulff : Altchristliche und byzantinische Kunst I, Seite 178.

Ausdruck, die sich bereits am Konstantinsbogen fast barbarisch und grell von den geraubten Schmucksteinen früherer Triumphalkunst abheben.[10]) Weiter vergleichend gelangen wir, den raschen Aufstieg der zweiten griechisch-antiken Welle verfolgend, zunächst zu der noch derben Schönheit der frühskopasischen Formen[11]), dann zu der grossen Kunst des Skopas-Praxitelischen Kreises bis uns gegen Ende des Jahrhunderts die bereits stark realistisch gefärbte Hofkunst Alexanders und der Diadochen entgegentritt. Die überreiche Welt aber von Farben und Formen, oft von klassischer Schönheit und Anmut, die sich einem aufschliesst, wenn man aus den stillen Gässchen Ravennas in S. Apollinare oder S. Vitale hineintritt, zeigt uns, in welch hohem Grad die epochale Entwicklung mit der soeben angeführten relativ-gleichzeitigen Schritt hält. Sie zeigt uns zunächst in S. Apollinare die noch derb-realistischen Formen der Ostgotenzeit, zeigt uns in S. Vitale die malerisch-idealistische Steigerung, zeigt uns auch dortselbst wiederum gegen Ende eines Jahrhunderts, realistisch und ikonenhaft zugleich, die glänzende Hofkunst Justinians. In San Apollinare ist es die christologische Erzählung, die, hier und da, äusserst nüchtern und real, uns allmählich in eine idealere Welt hineinführt. In S. Vitale aber trit uns der Idealismus überall entgegen, aus Wand- und Gewölbedekoration, aus Engel- und Heiligengestalten, aus landschaftlichen Idyllen von auffallender Naturwahrheit. Denn freilich das realistische Element spielt hier wie in der Antike überall mit hinein, und wie in der Antike überwiegt es in der Folge ganz. Es ist jener ausgesprochene Realismus, der unter Hervorhebung aller Einzelheiten sich auf die Gesichtszüge erstreckt, der die Falten des Alters, und die Furchen der Triebe und Leidenschaften erbarmungslos blosslegt, der auch das Inkarnat meisterlich abzustufen weiss, ja selbst die Augenfarbe sorgsamst berücksichtigt und das alles nur durch die wenig geschmeidige Technik der winzigen Glaswürfelchen bewerkstelligt, in der er uns die bunte Pracht der höfischen Zeremonien einer fernen Vergangenheit vor Augen führt. — Freilich ist den historischen Repräsentationsbildern von S. Vitale auch noch der letzte Rest von Idealismus entschwunden; und drückt auch die Streckung der Leiber z. T. die Tendenz einer idealen Kunst aus, sie steht hier, so gut wie die Vertikalfaltung der Hoftracht, lediglich nur im Dienste des «Repräsentativen». Der Realismus dieser Bilder aber ist typisch für die Zeit. Unentwegt

[10]) Man vergleiche etwa die Apostelfiguren des Rinaldussarg mit den Figuren, die den Congiarium spendenden Kaiser auf dem Kontantinsbogen flankieren.

[11]) Tempel der Athene Alea (Tegea).

geht die epochale Entwicklung ihren Gang; Kriege, verwüstende Heerzüge und Machtverschiebungen ausgedehntester Art vermögen ihr keinen Einhalt zu tun, in den Königsburgen von Pella und Alexandria, in der «Chalce» des byzantinischen Kaiserpalastes so gut wie in den königlichen und pontifikalen Palästen der r e l a t i v - g l e i c h z e i t i g e n Renaissancezeit verherrlicht eine gar zu oft nüchtern-realistische Kunst die ruhmreichen Taten weltlicher und kirchlicher Fürsten. — Es ist schliesslich nur die logische Konsequenz dieses Heroenkults, wenn die, bereits auf peinliche Nachahmung eingestellte Monumentalkunst in den nächsten Decennien sich damit begnügt, die grossen Werke und Meister der glorreichen Zeit bewundernd nachzuahmen[12]); das zeigte uns bereits die griechische Antike; auch weiterhin werden wir es beobachten können. So sehen wir, wie z. B. die in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts stattfindende weitere Ausschmückung der erzbischöflichen Kapellen, wie die der S. Agathe in Ravenna stets auf die Formen von S. Vitale und S. Apollinare zurückgreift, ja sie direkt und zwar mittelmässig kopiert; und noch das 7. Jahrhundert holt im wesentlichen seine Ideen aus dem Formenschatz der vergangenen grossen Kunst. Es ist angesichts dieser allgemeinen Niveausenkung wenig erstaunlich, wenn die gesamte Forschung auf diesem Gebiet den Zustand als Anfang vom Ende bezeichnet, von dem völligen Verfall der altbyzantinischen Kunst spricht, die nur durch den Bilderstreit zu neuem Leben erweckt, zu einer zweiten Blüte gelangen konnte; und man ist völlig überrascht, noch so spät wie im 8. Jahrhundert unter den Malschichten der Sa Maria antiqua zu Rom eine geradezu hervorragende byzantinische Kunst vorzufinden, die sich schwierig nur als rein lokale Erscheinung abfertigen lässt; hat man doch bereits im 7. Jahrhundert die stilistische Uebereinstimmung der römisch-byzantinischen Monumentalkunst mit derjenigen auf byzantinischem Boden entstandenen bestätigen können, wobei zwar zugegeben wird, dass «einzelne Arbeiten des 7. Jahrhunderts eher einen gewissen Aufschwung zeigen», gegenüber den Erzeugnissen des späten 6. Jahrhunderts. Und doch ist die Mittelmässigkeit, die auf längere Zeit die byzantinische Kunst prägt nur eine sich stets wiederholende Erscheinung, die einzig in den stark-gedrängten Epochen der neuen und neuesten Zeit sich wenig bemerkbar macht. In ihr spiegelt sich ein Kampf ab, den jede Epoche zu bestehen hat, ein Kampf verschiedener Geistesströmungen, die for-

---

[12]) «....de ces médiocres ouvrages toute inspiration originale a disparu. On se borna à copier assez servilement les modèles incomparables qu'offraient S. Vitale ou S. Apollinaire». (Charles Diehl : Manuel d'art byzantin, page 332).

mal stets wesensähnlich zum Ausdruck gelangen, indem die Kunst in gewissem Sinne von neuem aufzubauen ist. Dem späten 6. sowie zum Teil dem 7. Jahrhundert entspricht zunächst die Zeitspanne etwa von 1080 bis 1180 des byzantinischen und abendländischen Mittelalters, die uns Gelegenheit geben wird, auf die Frage näher einzugehen. Nur soll bereits hier auf den Antagonismus aufmerksam gemacht werden, der sich, hier wie stets, dem antik-lebensbejahenden Geist der Frühzeit etwa gegen die Mitte der Epoche entgegenstellt, und der besonders in der Buchkunst, so in dem Codex Rossanensis wie in dem Codex syriacus zum Ausdruck gelangt, während der Cosmaskodex noch ganz von antikem Geist erfüllt, gleichsam den Uebergang bildet. Denn ist auch dem Purpurkodex der historische Realismus einer jüngst vergangenen Zeit noch nachzuspüren, der Idealismus kommt in ihm nicht weniger zur Sprache; bezeichnend ist auch die beginnende Typisierung der Figuren, die nun in dem Syriacus völlig Ueberhand nimmt und die neben der nachlässigen Behandlung der figuralen Einzelheiten stets als ein Zeichen einsetzenden Idealismus anzusehen ist. (Noch bezeichnender ist der Marienkult, der jetzt relativ-gleichzeitig mit demjenigen des frühen 12. Jahrhunderts sich auch in der Kunst kräftig geltend macht.) Was hat uns schliesslich die bildende Kunst des byzantinischen oder die des abendländischen Mittelalters etwa von 1080 bis 1180 an hervorragenden Werken gebracht? Und doch begegnet uns gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine Kunst von höchstem idealem Wert.[13]) So sind auch die Fresken von Santa Maria antiqua uns ein Signum der Zeit. Können wir auch schwierig aus ihr die Reife einer Höchststeigerung herausfühlen, sie ist uns doch ein Zeichen, dass sich irgendwo eine Kunst entfaltet, die die malerische Fülle, die die Pracht und den Glanz einer epochalen Reife und Spätzeit bringen wird. Noch ist uns neben den Fresken von Santa Maria antiqua ein Zeuge des Idealismus dieser Zeit geblieben, es ist die herrliche Sopraporta der Santa Maria della Valle in Cividale; nur zögernd hat man sich entschlossen, ein technisch, formal aber auch inhaltlich so hervorragendes Werk dieser Zeit zuzuteilen. Dann fehlt uns aber bis gegen Ende des Bilderstreits fast jede Spur eines Kunstdenkmals. Aber gerade der Bilderstreit, an sich auch eine stets wiederkehrende Erscheinung, eine Vernunftreaktion, auf die wir im zweiten Abschnitt zu sprechen kommen, gerade dieser Konflikt füllt jene Zeitspanne aus, aus der der glänzende Schlussakkord unserer Epoche herausklingen sollte. Zum Glück erlauben uns die erschöpfenden Berichte zeitgenössischer

---

[13]) Vergleiche : Antike.

Autoren[14]) die gähnende Lücke zu füllen, insoweit es sich darum handelt, uns eine Vorstellung zu bilden von der mächtigen Kunst-, Prunk- und Prachtentfaltung, die die höfische Welt des damaligen Byzanz zur Verschönerung des Lebens für nötig erachtete. Der Bildersturm trifft — vergleichen wir unsere Epoche mit der früheren oder den kommenden — die sakrale Kunst auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung, d. h. um jene Zeit, in welcher sich stets, neben gewissen antiken Anklängen, die Neigung bemerkbar macht, den malerischen Eindruck durch landschaftliche Motive zu vertiefen; die Natur ist es, die gleichsam, nach langer Vernachlässigung wieder einen Platz, obzwar noch einen bescheidenen, in der Kunst angewiesen bekommt. Und gerade die Natur war es, die in die von einem Konstantin Kopronymos verödeten, ihres kirchlichen Schmucks beraubten Sakralbauten hineinzog, sie in Gartenlauben umwandelte[15]), in denen sich eine bunte Schar von Tieren und Vögeln regte. Wir dürfen uns zwar kaum diese Dekoration von Anfang her gar zu realistisch vorstellen; es ist vielmehr anzunehmen, dass das Laubwerk zunächst stilisiert, sich eher allmählich im Sinne des öfters erwähnten hellenistischen Rankenmotivs entwickelte, d. h. dass sowohl das Laubwerk wie auch die Welt, die sie bevölkerte, sich zunehmend realistischer gestalteten, bis sie ähnlich wie die Randornamentik, der relativ-gleichzeitigen, spätmittelalterlichen Buchkunst der Uebergangszeit ihr charakteristisches Gepräge verliehen. Der ungemein regen Bautätigkeit, die unter Kaiser Theophil (829—842) so gut wie relativ-gleichzeitig unter Justinian und den nächsten Nachfolgern Konstantins einsetzte, entsprach den Berichten nach auch ein Wiederaufblühen aller Künste. Es ist unter Theophil, dass der Glanz und die Pracht höfischer Kunst und höfischen Lebens solche Formen annehmen, dass uns die Schilderungen gar oft wie Märchen aus 1001 Nacht anmuten. Es ist nicht Ort und Stelle auf diese Berichte näher einzugehen, zumal sie uns doch kein konkretes Bild der künstlerischen Entwicklung vermitteln. Diese morgenländische Prachtliebe aber, diesen Aufwand an edlem Gestein und edlen Metallen, diese Prunksäle und Pavillons im Schatten weitgedehnter Parkanlagen, das alles ist wie eine Vor-

---

[14]) Vide: Labarte: Le palais impérial de Constantinople; Ebersolt: Le grand Palais de Constantinople et le livre de cérémonies.

[15]) Es soll auf die Wesensähnlichkeit hingewiesen werden, die diese Dekoration, genügend illusionistisch ausgebaut, mit dem plastisch-tektonischen Dekorationsstil der relativ-gleichzeitigen gothischen Kathedralen aufweisen würde, auf den gleichen Trieb, der diesen Gestaltungen zu Grund liegt, der Trieb nach Auflösung der Wände, hier fiktiv, dort rationell durchgeführt.

ahnung jener raffiniert-verschwenderischen Zeit, in der relativ-gleichzeitig die Epoche der Renaissance ausklingt, und die wie jene byzantinische auch vielfach ihre Motive dem nahen oder ferneren Orient entlehnte.

Epoche des byzantinischen Mittelalters

(ca. 860 bis ca. 1390).

Bildende Kunst.

Im Jahre 726 verbietet ein kaiserliches Edikt Leo des Isauriers den kirchlichen Bilderdienst, der zu krassem Aberglauben und reinsten Götzendienst ausgeartet war. Besonders sein Nachfolger aber geht nach dem Konzil von 753 mit grösster Strenge gegen jede Art religiöser Kunstdarstellung vor. Bald setzt nun ein regelrechter Bildersturm ein. Kirchen werden ihres Schmuckes entkleidet, Klöster werden verwüstet oder säkularisiert, die Mönche verwiesen oder eingekerkert. Damit war der Kunstausübung jedoch keineswegs ein Riegel vorgeschoben. Die Ikonodulen, die die breite Masse hinter sich hatten, gaben den Kampf trotz blutiger Verfolgung nicht auf, und im Geheimen wurden die hinübergeretteten Ikonen nicht nur verherrlicht und angebeten, sondern es wurden auch neue Kultbilder hergestellt. Auch gelangten die Bilderfreunde während des hundertjährigen Bilderstreits öfters wieder zur Macht. Und war auch die religiöse Kunst verfemt, so blühte nun eine neue, eine profane Kunst empor, die auch in die Kirchen hineindrang und die im wesentlichen zur Grammatik der altkirchlichen Katakombenkunst zurückkehrend, einerseits auf Nachbildung der Antike, anderseits auf Nachahmung der Natur eingestellt war. Tanz- und Rennbahnszenen wurden verewigt, Jagd- und Kriegsbilder etc. Eine realistische, naturnahe Kunst setzte ein.

So kann es uns wenig überraschen, wenn nun der endgültige Sieg der Bilderfreunde in einer überaus realistischen, zugleich auch künstlerisch hervorragenden Sprache, angeblich bereits um 850, verkündet wird. Der polemische Charakter der einigen Bildern, besonders des Chludoff Psalters anhaftet, drückt noch die Hitze des Kampfes aus. Hier ist endlich einmal unverfälschte, bodenwüchsige Kunst, hier scheint doch endlich jeder Gedanke an Kopistentum ausgeschlossen zu sein. Die derbe Gedrungenheit der naiv karikierten Gestalten, die zu den Herzen des breiten

Volkes spricht, zeugt von einem naturfrischen Wirklichkeitssinn, der uns hier als ganz neue Erscheinung begegnet. Ein neuer Geist tritt uns entgegen, eine neue Geistesrichtung, die weit entfernt von den blassen Schemen des späten 8. Jahrhunderts ihre Kunst und ihr Wissen aus der Quelle des realen Lebens schöpft. — Leider war diese so frische und urwüchsige, auf Naturbeobachtung und Naturwiedergabe eingestellte Kunst in Byzanz nur eine vorübergehende Erscheinung, der klassisch-ästhetisch eingestellte Hof der Macedonier hat diese Art kaum zu bewerten verstanden; jedenfalls wurden die dem Bilderstreit glücklich entronnenen Bilderhandschriften der kaiserlichen Bibliothek entnommen und den für den Hof arbeitenden Schreibstuben als Vorlage überlassen. — Kehren wir aber zu dem Chludoff-Psalter zurück. Seine Figuren sind derbe, stämmig-gedrungene Gestalten, deren Bewegung (wie auch die Articulation) bereits lebhaft überzeugend wirkend, noch durch die Verkürzung verstärkt ist, die überall angestrebt, meistens auch glücklich durchgeführt wurde. Auch ist die Raumtiefe schon durch die verkürzte Ansicht und die Bewegung aus der Tiefe heraus vielfach anschaulich gemacht, bei allem dem jedoch der Hintergrund flach gehalten oder gar nicht angedeutet. Auch der Codex-Barbarini und der Codex Physiologos wagen sich nicht viel weiter. — Wie bereits erwähnt, setzt jedoch jetzt die Hofkunst ein, und es ist dabei überaus interessant zu beobachten, wie sie, indem sie auf die alten Bilderhandschriften des 5. und 6. Jahrhunderts zurückgreift, diese, je nach der Neigung der Zeit umgestaltet, entweder durch Auslassen oder Verstärkung des bereits vorhandenen Formenschatzes diese oder jene Elemente bevorzugt, in den Vordergrund drängt. Da ist nun zunächst der vatikanische Kosmoscodex, eine der ersten Schöpfungen der macedonischen Hofminiatoren. Die nunmehr in antikes Gewand gekleideten Gestalten sind noch kurz und breitschultrig. Die Verteilung der Figuren auf der Bildfläche setzt Raumtiefe voraus, sie zeigt: «. . . dass die Kompositionen nicht für den weissen Pergamentgrund, sondern für einen anschaulich durchgestalteten Schauplatz erdacht sind . . .»[1]); d. h. der Zeichner hat die Figuren kopiert, sie anscheinend auch stämmiger und plastischer gestaltet, den landschaftlichen Hintergrund dagegen ausgelassen; nur die unbedingt zum Text gehörenden Ortsbezeichnungen sind durch einzelne Architekturen markiert, die aber scheinbar in der Luft schweben. Diese völlige Nichtachtung der kompositionellen Idee einer allumfassenden Vorstellungswelt ist zwar keine seltene Erscheinung in der früheren Kunstgeschichte und immer

[1]) Oscar Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst II.

wieder begegnet uns auch jene Versinnbildlichung einer Ortschaft, einer Stadt etc. durch ein Stück dürftiger Architektur, durch eine zinnengekrönte Mauer und dergleichen, eine nackte Welt der Begriffe, wie sie die Antike bereits brachte und die letzten Endes auf das Theater hinzuweisen scheint. Selten tritt jedoch diese Tendenz so ausgesprochen widersinnig in Erscheinung wie gelegentlich in der byzantinischen Kunst. Freilich, der Entstehungsvorgang war im allgemeinen ein wesentlich anderer, es war ein Aufbau, eine Synthese; der Zeichner des Kosmoscodex dagegen verfährt analytisch. Er ist zwar an seine Vorlage gebunden, hat aber scheinbar die Eingebung oder die Weisung, ihr nicht strikte zu folgen, sondern gewisse Elemente auszuscheiden, damit andere um so augenfälliger, um so plastischer sich hervorzuheben vermögen. Den Widersinn, der unser Auge verletzt, den sieht er nicht, er so wenig wie seine Zeit. Denn für die Zeit bedeutet jene oberwähnte «Schwebearchitektur» nicht viel mehr als die Majuskel einer Ortsangabe; sie will nur den Vorgang, die Handlung, sie will Textbegleitung, eine möglichst einfache und nüchterne, leichtfassbare und doch überzeugende[2]), eine Textbegleitung, die an erster Stelle die Figuren, die heiligen Gestalten, berücksichtigt, die möglichst plastisch auf dem flachen Grund hervorzutreten haben. Bald ändert sich zwar dies. Erst allmählich jedoch wächst das Bedürfnis heran nach Beiwerk, nach Hintergrund und Raumtiefe.

Sehr anschaulich vermitteln uns den Uebergang einige Textbilder aus dem Pariser Gregor-Kodex (Berufung der Apostel), der, um 886 hergestellt, im eigentlichen Sinne die «macedonische Renaissance» einleitet.[3] Hier ist bereits Hintergrund, ja eine gewisse Raumtiefe ist vorhanden, die spärlich, jedoch deutlich durch Architekturen, einzelne Bäume und eine Wasserfläche anschaulich gemacht ist; dazu sind noch die Gestalten, ob auch nicht alle, bereits schlanker gewachsen, der Gewandfluss auch leichter und bewegter, die Artikulation verständlicher. Durchblättern wir nun die erwähnte Handschrift, so bemerken wir, wie diese Werte hie und da noch gesteigert sind, je, es fällt uns auf, dass etwas neues hinzugekommen ist, eine Neigung, die allmählich heranwächst, die Neigung für das Bewegte, für das Malerische, Es ist nun bemerkenswert, wie die macedonische Hofkunst, in der Bestrebung die-

---

[2]) wie der continuierliche Stil, d. h. die Zerlegung des Vorgangs ausweist.

[3]) «Unwillkürlich richteten sich die Blicke zurück auf das Vorbild der klassischen und der christlichen Antike, in der auch Schriftsteller und Dichter ihre Muster suchten». (Oscar Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst II).

ser Neigung entgegenzukommen, auf jene altchristliche, angeblich alexandrinische Buchkunst zurückgreift, die zwar sich bereits in einzelnen Bildern des Gregorkodex abspiegelt (Vision Ezechiels), die jedoch besonders das Vorbild einer Reihe vatikanischer Bilderhandschriften abgibt, ausgesprochen typisch aber in dem berühmten Pariser Psalter (Nr. 139) wiederholt zur Sprache kommt. Denn die meisten seiner vierzehn grossen Bilder sind in jenem breiten, landschaftlich malerischen Stil ausgeführt, der zwar das landschaftlichste von allen, das bekannte Bild der David-Pastorale beherrscht, eine Komposition, die ihre alexandrinische Herkunft schwierig zu verhehlen vermag. Dazu kommt nun die ausgesprochen antike Gestaltung der Figuren, die, durchwegs schlank und gestreckt, in malerisch-bewegtem, klassischem Gewand nunmehr in den Raum zurücktreten und mehr oder weniger in der Komposition, in der malerischen Gesamtheit aufgehen. Die freiere Behandlung[4] aber dieser Vorlage entlehnten Komposition wie auch die der Einzelfiguren, dazu die vielfach harmonische Ausgeglichenheit einzelner Widmungsbilder der vatikanischen Handschriften zeigen uns, dass die Phantasie der Zeit eine gesteigerte ist, dass der Künstler keineswegs auf das Kopieren angewiesen ist, dass er vielmehr fähig scheint von sich heraus selbstständig zu erzeugen.

Eine wahre Romantiik spricht aus den Handschriften der macedonischen Hofkunst, sei es nun die intensive Teilnahme wohlgesinnter Naturgottheiten an einer Hirtenidylle oder — das friedliche Dahinwandeln schlankgewachsener Gestalten im reich gefalteten, antiken Gewand oder gar der dramatische Akt einer göttlichen Berufung im Dämmerschein der Morgenröte — alles ist in dem Rahmen frisch empfundener Landschaftlichkeit gegeben ,alles atmet vollste Harmonie zwischen Menschen und Natur und Menschen untereinander. — Wozu denn diese bewegten allegorischen Gestalten, wozu diese anthropomorphe Natur? Wozu dieser «Geist Gottes», der im rauschenden Gewand den Propheten begleitet — oder jene klassische Gestalt der Nyx, die aller Theatralik zum Trotz, doch gar menschlich und natürlich ihren sternenbesäten Schleier lüftet? Antiker Geist schuf vor Jahrhunderten zurück diese allegorische Welt, eine früh-macedonische Buchkunst isolierte ihre Figuren, unterdrückte die Landschaft. Wir sind aber weit über die nackte Begriffsdarstellung, über die nüchterne Textbegleitung eines Kosmoskodex hinaus, wir stehen in einer Zeit, die in dem Bildwerk, die in der Kunst Selbstzweck

[4]) Man vergleiche etwa die Miniatur David mit Sophia und Propheteia des Pariser Psalters (Nr. 139) mit dergleichen, d. h. gleichen Themas des Vatikan. Psalters.

sieht, die bereits ihre Ansprüche erhebt, die vor allen Dingen aber das lebendige, das malerisch Bewegte bevorzugt und bewundert. So zieht denn die Kunst alle malerischen Elemente heran, verschmäht auch bei weitem nicht jene althergebrachte Allegorie, die sie, wenn möglich noch breiter, noch malerischer, noch bewegter zu gestalten strebt, als dies die Antike für nötig fand.[5]) An diesem Punkte angelangt aber erkennen wir in der momentanen Kunstentfaltung unschwer die Endphase einer Bewegung, die als Parallele der relativ-gleichzeitigen antiken gelten darf. Dies stufenweise Sich-Abwenden von der plastisch-gedrängten Form, dies allmähliche Heranwachsen einer malerischen Neigung, diese zunehmende Vorliebe für schlanke und gestreckte Gestalten, wie für die malerisch-reiche Drapierung des klassischen Gewands, das alles haben wir bereits in der Antike erlebt, freilich in einer Sprache vorgetragen, die weniger an Tradition und Nachahmung gebunden, sich frei und ungehemmt im stürmischen Crescendo auszuleben vermochte. Dass jedoch der Trieb zur dramatisch gesteigerten Bewegung auch in der byzantinischen Kunst dieser Zeit, obauch mit geringem Glück, darauf hinzielt, die ihm angelegten Fesseln zu sprengen, geht vielleicht am deutlichsten aus der Vatikanischen Bibel (Reg. gr. Nr. I), aus den Bildern etwa der Geschichte Judiths hervor. Gleichzeitig aber kündigt gerade diese Handschrift eine Wandlung an. Bezeichnend ist schon das wenig antike, zum Teil stark realistisch aufgefasste Widmungsbild, (besonders die geradezu gotisch anmutende, knieende Gestalt des Stifters Leon), bezeichnend vor allem das Wiedererscheinen einzelner Bilderkompositionen des Gregorkodex. Es findet somit ein Abbau statt, ein Abbau zugleich des gesteigerten Raumempfindens. Denn war es auch erst einer späten byzantinischen Kunst vergönnt, das Raumgefühl in der Malerei überzeugend zum Ausdruck zu bringen, das Streben darnach tritt doch mit aller Deutlichkeit in der macedonischen Hofkunst hervor.

Ueberhaupt nimmt jetzt die Buchmalerei einen völlig neuen Charakter an. Es scheint, dass um jene Zeit, d. h. gegen Ende des 10. Jahrhunderts, sich die volkstümlich-realistische Mönchskunst von neuem kräftig rührt, ja, dass es ihr schliesslich geglückt ist, auch in den höfischen Malstuben Fuss zu fassen; die «so frucht-

---

[5]) Rubens war es, der als einer der ersten den malerischen Wert der antiken Allegorie voll und ganz auszunutzen wusste; das gleichzeitige abendländische Mittelalter erkannte ihn kaum, eher das Trecento; mit den «himmlischen Heerscharen» aber bevölkerte und belebte die relativ-gleichzeitige Frührenaissance den «unendlichen Raum» ihrer malerisch-visionären Bilder.

bare kaiserliche Malstube» nämlich «zog die besten Kräfte an sich, aber diese kamen doch wieder aus den Klosterwerkstätten»[6]). So setzt denn eine realistische zugleich auch plastisch-tendierende Richtung vorübergehend ein, die dann in der Folge allmählich bewegtere Elemente der ersteren, höfischen, in sich aufnimmt, jedoch erst im Laufe eines Jahrhunderts zu jener Verschmelzung führt, aus der der «typisch mittelbyzantinische Miniaturenstil» hervorgehen sollte. Unwillkürlich denkt man an den ähnlichen Entwicklungsvorgang der relativ-gleichzeitigen, griechisch-antiken Bildnerei. Unwillkürlich ist man versucht, auch von einer volkstümlich-realistisch-argivischen Kunst zu sprechen, die um 400 v. Chr., d. h. relativ-gleichzeitig die griechische Antike beherrscht, und die erst allmählich, d. h. wiederum im Laufe etwa eines Jahrhunderts, sich die attische Bewegtheit zu eigen macht, um mit der attischen Kunst in den Wettkampf zu treten. Auch hier findet somit ein Ausgleich statt, auch hier begegnet uns nach anderthalb Jahrhundert eine gemeinsame, eine allbeherrschende, in casu: hellenistische Kunst. Freilich, das einheitlich-klare Bild der Entwicklung, das die Antike (in noch weit höherem Grade die Renaissance) aufweist, zeigt die uns überlieferte byzantinische Kunst so wenig wie die des frühmittelalterlichen Abendlands. Der heilige Zwang der Ueberlieferung, der jede hierarchische Kunst prägt, schreibt hier wie dort seine Gesetze vor, reiht hier wie dort, dicht und gedrängt, neue Formen an alte. Das Neue aber ist eben jener reaslistische Zug, der um die Jahrtausendwende die Kunst wie die Zeit beherrscht, und das nun auch in der Buchkunst zum Ausdruck gelangt.

Es handelt sich zunächst weniger um den für Basilius II geschriebenen Psalter (der Marciana), der noch in pseudo-antikem Stil illustriert, lediglich nur durch eine gewisse Vereinfachung der Komposition, sowie durch eine ausgesprochene Plastizität die neue Richtung einleitet. Vielmehr hätten wir unser Augenmerk auf das bekannte, dem gleichen Herrscher gewidmete (vatikanische) Monologium zu richten, das scheinbar zwar erst gegen Ende seiner Regierungszeit (gest. 1025) seinen Abschluss gefunden haben dürfte und somit bereits über die schärfste Accentuierung des plastisch-realistischen Empfindens hinaus wäre. Dies schliesst jedoch nicht aus ,dass wir auch hier auf einzelne Bilder stossen, die, scheinbar im engsten Kontakt mit dem jüngst verlassenen Stil, noch ausgesprochen antike Elemente aufweisen. Die grösste Mehrzahl aber seiner rund 400 Miniaturen zeigt uns die neue Richtung an, ja, weist über sie hinweg in die Zukunft

---

[6]) Oscar Wulff : Altchristliche und byzantinische Kunst II.

hinüber. Ein Anflug von Wirklichkeitssinn ist diesen Bildern eigen; es handle sich nun um die Verwertung und Verarbeitung antiker oder altchristlicher Gruppenmotive oder um die oft völlig freie Gestaltung der Einzelfiguren, denn gerade bei diesen, «bei den Aposteln, Propheten, Mönchen und heiligen Frauen bricht echt mittelalterliche Naturanschauung oft mit vollem Realismus durch».[7]) Bezeichnend ist daher auch die Erscheinung der zeitgenössischen Tracht, die mehr oder weniger reich differenziert stets — in der mittelalterlichen Kunstgeschichte — die plastisch-realistische Form begleitet. Was jedoch unsere Aufmerksamkeit ganz besonders fesselt, ist die Isolierung der Figur, das statuarische Hinstellen des einzelnen Märtyrers oder Heiligen vor einer, trotz aller Pseudo-Perspektivität, flach wirkenden Architektur. Die Figur ist plastisch modelliert (oder plastisch gedacht), sie ist in reich gefaltet-antikisierendes Gewand oder in zeitgenössische Tracht gekleidet. So selbstverständlich, so völlig angebracht uns auch die «Presentation des Heiligen» in einem Monologium scheinen dürfte, sie hätte nicht unbedingt erfolgen müssen, oder aber, sie hätte die althergebrachte Form des Medaillons wahren können, jetzt muss sie uns an die Statuarität der relativ-gleichzeitigen, argivischen Bildnerei erinnern, oder — wenn man etwa das Bild des heiligen Theodors vergleichend heranzieht — an irgend eine der vielen reich gekleideten Jünglingsfiguren der relativ-gleichzeitigen Renaissance. Man betrachte nur diese Gestalt des heiligen Ritters! Wie stolz und selbstbewusst, wie selbstgefällig steht sie da in ihrer glänzenden Theaterrüstung, in ihrem goldverbrämten Sammetrock und zierlich-weissen Schuhen, den reichen Mantel über die Schulter geworfen. Das gleiche Bild! Ob heiliger Ritter, ob Renaissance-Jüngling oder ob Sieger im Wettstreit der Palästren — es ist der gleiche Stolz, es ist die gleiche jugendlich-primitive, eitle Freude an dem schillernden Prunk, an dem reichen Kleid wie an dem straffen Muskelspiel des prächtig geschulten Körpers.

Es wurde gesagt, dass das vatikanische Monologium scheinbar erst gegen Ende der Regierungszeit Basilius II zum Abschluss gelangt sei. Der wenig einheitliche Charakter nämlich, sowie die überreiche Bilderfülle dieses Werkes lässt die Annahme berechtigt erscheinen, dass seine Illustrierung sich — etwa mit Unterbrechungen — über Jahre hinausgedehnt habe. Denn wir sind fast erstaunt, neben der zwar etwas abgeschwächten Statuarität der jüngst erwähnten Heiligenbilder, Darstellungen etwa von Märtyrerszenen anzutreffen, denen unverkennbar ein bedeutender

[7]) Oscar Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst II.

Bewegungstrieb innewohnt, erkennen wir doch einen solchen in den vielen mit mehr oder weniger Geschick durchgeführten Verkürzungen und Ueberschneidungen, so sehr auch diese sich schon an antiken Vorlagen anlehnen mögen. Aber solche Erscheinungen waren uns bereits in der Antike die Vorboten einer einsetzenden Bewegungswelle, und betrachten wir nur einige der vielen Handschriften, die uns das 11. und 12. Jahrhundert hinterlassen haben, so wird es uns klar, dass sich auch hier eine Entwicklung in der angedeuteten Richtung vollzieht, eine Bewegungssteigerung, die als Parallel-Erscheinung der relativ-gleichzeitigen antiken zu bewerten wäre. Gewiss scheint auf den ersten Blick das schablonenhafte Wiederholen einzelner Formen und Formeln wenig dazu angetan, in uns die Vorstellung einer zielbewusst fortschreitenden Entwicklung zu erwecken; aber auch die abendländische Kunst strebt ja um jene Zeit, tastend und unsicher und mit Tradition überladen, jedoch sichtbar darnach, fremde Einflüsse mit nationalem Empfinden zu verschmelzen. Hier wie dort ist doch die freie Entfaltung des künstlerischen Erfindungsvermögens durch die strenge Vormundschaft der allbeherrschenden Kirche auf das empfindlichste gehemmt. Und wie nun in der abendländischen Kunst um 1100 eine gewisse Verallgemeinerung, ein «Abschreiben» der beliebtesten Bilderhandschriften vor sich geht, so sehen wir auch byzantinische Miniatoren eifrig damit beschäftigt, die angesehensten Werke ihrer Buchkunst zu kopieren, ohne dass sie jedoch, so wenig wie ihre abendländischen Brüder, eine direkte Nachahmung zu erstreben suchen. Aber gerade die Verschiedenheit, durch die sich die Kopie von dem Original abhebt, gerade die mehr oder weniger plastische oder malerische Behandlung, das Hervorheben oder Unterdrücken dieser oder jener Elemente, dieser oder jener Formen, Formel und Motive macht naturgemäss diese Handschriften, Handschriften besonders wie die der Homilien des Gregor von Nazianz oder die des Oktateuchs (die 5 bis 6 Redaktionen im Laufe von zwei Jahrhunderten erleben) zu Verrätern des zeitlichen Empfindens, zu Schrittmessern der fortschreitenden Entwicklung[8]). — Es soll aber im Anschluss an diese Betrachtungen die Annahme nicht verschwiegen werden, dass die zunächst vom Original wenig abweichende, gewöhnlich recht minderwertige Wiedererzeugung einer Reihe bekannter Bilderhandschriften des 11. Jahrhunderts scheinbar in Zusammenhang steht mit einem allgemeinen Nachlassen der künstlerischen Erfindungskraft, mit

---

[8]) «Ce sont.... des livres populaires qui vivent et se transforment sous l'action du temps». Ch. Diehl: Manuel d'art Byzantin.

einer Senkung des künstlerischen Niveaus überhaupt, die nach einem ersten, raschen Aufstieg der grossen Bewegungswelle im Osten wie im Westen sich nach 1080 bemerkbar macht, eine Erscheinung, die sich zwar keineswegs auf das Mittelalter beschränkt. Sowohl nach dem glänzenden Aufstieg der Skopas-Praxitelischen Kunst, wie nach den gewaltigen Leistungen der relativ-gleichzeitigen Renaissance-Künstler (1500—1540) folgt vorübergehend ein realistischer Rückschlag, ein Realismus, der sich u. a. in einer geistlosen Nachahmung der grossen Meister kundgibt (Manierismus).

Dass der Flächentrieb, der sich in der byzantinischen Kunst so fühlbar macht nicht jede Raumgestaltung in der Buchkunst ausschliesst, sahen wir bereits unter den frühen Macedoniern. Auch die jüngere Buchmalerei sucht nach bestem Vermögen einem erweiterten Raumgefühl entgegenzukommen, indem sie Felsen, Architektur und kompakte Figurengruppen (Homil. des Jakob v. Kokinobaphos) als «raumausfüllende» Elemente heranzieht. So befremdend auch diese Raumgestaltung auf die heutige Zeit wirkt, der damaligen Welt mag sie als vollwertige illusionistische Kunst gegolten haben. Einen weiteren Zweck verfolgt übrigens diese Aufstappelung raumausfüllender Elemente: Hand in Hand mit dem steigenden Raumempfinden geht der malerische Trieb, geht das Bestreben, alle Einzelheiten der malerischen Gesamtheit einzuordnen. Das ist es, das den byzantinischen Miniator stets dazu bewegt, die verblasste Landschaft altchristlich-hellenistischer Buchkunst von neuem ins Leben zu rufen. Erst das 14. Jahrhundert bringt scheinbar die byzantinische Malerei in nähere Berührung mit der Natur, bis dahin bedient sich der Künstler, obzwar nicht ausnahmslos (Widmungs- und Vorsatzbilder!) der Vorlage und der Phantasie. Trotz aller formelhaften Monotonie, die die Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts aufweist, entgeht uns jedoch nicht die steigende Vorliebe für bewegte Motive und überschlanke Proportionen, die diese Zeit wie die relativ-gleichzeitige Antike beherrscht, bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts eine neue Richtung sich geltend macht, die die von Wirklichkeitssinn getragene Kunst des 14. Jahrhunderts einleitet. Bevor wir jedoch auf diese eingehen, soll ein kurzer Ueberblick über die Mosaikmalerei der zurückgelegten Jahrhunderte gegeben werden.

In Saloniki entstanden scheinbar gegen Ende des 9. Jahrhunderts (angeblich 800 oder 870) die Apsis-Mosaiken der Sophienkirche. Auf einem mit Edelsteinen reich-geschmückten Thron sitzt die Gottesmutter, das Kind auf dem Schoss. Es ist nicht die schlanke, blasse, fast schemenhaft scheinende Himmelskönigin

einer späteren Zeit, es ist eher eine alte, vergrämte Frau, kurz und gedrängt, völlig plastisch empfunden, von einer mächtigen Aureole gekrönt. Die Zeit will es so. Auch das Narthexmosaik der Hagia Sophia (Konstantinopel) ist noch plastisch empfunden; die Figur jedoch, von innen bewegt, ist mit der Aussenwelt völlig in Kontakt, es ist nicht die Gottheit, es ist der Prophet, der Lehrer, der sich an das Volk wendet, der zum Volke spricht. Auch das Gewand ist luftig und bewegt und die Frontalität ist durch die Schrägstellung des Thronstuhls wie durch die knieende Seitenfigur gebrochen. Es ist die Neigung zur Verkürzung und Bewegung, die jetzt einsetzt; ein gütig-sentimentaler Zug verklärt bereits das Gesicht. Aus dem Zustand einer leidenschaftslosen Ruhe geht die Kunst allmählich in Bewegung über. Es ist nun bezeichnend, dass einige Autoren (Oscar Wulff u. a.) das Kuppelmosaik der Sophienkirche zu Saloniki hier einschalten, während andere (Ch. Diehl) es um 100 Jahre später verlegen. Was ist denn während dieser 100 Jahren geschehen? Die Buchmalerei hat uns bereits die Antwort gegeben. Von einem ausgesprochenen Realismus ausgehend, ist sie über den Idealismus der höfisch-mazedonischen Buchkunst zum ausgesprochenen Realismus zurückgekehrt, hat schliesslich von neuem die Tendenz gezeigt in Bewegung überzugehen. Hier schaltet nun Diehl das Salonikimosaik ein. Dies vielumstrittene Mosaik, das ikonographisch viel eher in die Zeit Justinians hineingehört, zeigt nämlich durch den trotz allem Realismus ideal-bewegten Zug seiner Figurengestaltung scheinbar eine gewisse Fühlung, nicht nur mit der Zeit kurz nach 900, sondern auch mit derjenigen um 100 Jahre später. Das heisst, die Streitfrage, ob das erwähnte Mosaik — sagen wir — etwa um 920 oder 1020 entstanden sei, bestätigt an sich in gewissem Sinne die bereits angedeutete Wesensverwandtschaft, die die Kunst nach Jahr 900 mit einer um 100 Jahre jüngern verbindet. — Zudem bringt uns nun in der Folge die Mosaik-Malerei und zwar unmittelbar im Anschluss an die bereits besprochene höchste Entfaltung der Handschriftenkunst jene Denkmäler zunächst von St. Lukas in Phokis, dann die von Nea Moni auf Chios, schliesslich die von Daphni in Stieris, Denkmäler, die zu den hervorragendsten Schöpfungen überhaupt der uns überlieferten Mosaikkunst zählen. Am augenfälligsten misst sich das rasche Entwicklungstempo dieser «Byzantinischen Hochrenaissance» an den Mosaiken von St. Lukas und von Daphni[*]). Viel einheitlicher, viel logischer und bewusster als die gleichzeitige Buchmalerei bringt hier — und

*) «De St. Luc à Daphni il y a presque un abîme.... entre ces deux points extrêmes toute une série d'œuvres marquent les étapes successives du style nouveau». (Ch. Diehl: Manuel d'Art Byzantin).

ausnahmsweise — die Monumentalmalerei den Aufbau der grossen byzantinischen Kunst des 11. Jahrhunderts. Wir beobachten die allmähliche Steigerung, die Neigung für kompliziertere, aber auch natürlichere Gruppierung (man vergleiche etwa die Anastasis von St. Lukas mit derjenigen von Daphni), die klassische Statur- und Gewandbehandlung, schliesslich die auffallende Steigerung des Gefühlsausdrucks, eine Gefühlsinnigkeit, die jetzt in der Darstellung des Marienlebens überreiche Gelegenheit sich zu entfalten findet. Zum ersten Male wohl begegnet uns in Daphni und in Kiew die alte Legende der Apokryphen. Es ist interessant zu beobachten, dass auch die Meister der relativ-gleichzeitigen Hochrenaissance (1500—1540) sich lebhaft der Marienlegende widmen, und dass nicht nur bei Dürer, bei Cranach, bei Rafael und Corregio, sondern auch bei den relativ-gleichzeitigen Meistern der Antike (380—320) die Gefühlsinnigkeit sich zunächst in rührender Elternliebe abspiegelt[10]) (Kephisodot: Eirene; Praxiteles: Hermes).

Die Mosaikfolge von Daphni mag unter den ersten Komnenen zum Abschluss gebracht sein. Dann tritt aber auch in der Monumentalkunst jene oberwähnte Ernüchterung ein, die, wie in der Buchmalerei, in Nachahmung und in Manier erstarrt und auch jenen unerfreulichen Linearorgiasmus zeitigt, der uns bald auch auf abendländischem Boden in der Bildnerei von Autun, Vezelay und Chartres begegnet, der uns zunächst jedoch innerhalb des byzantinischen Kulturkreises in Torcello und Murano, vor allen Dingen aber in Venedig entgegentritt. «Die monumentale Richtung der Mosaiken von Daphni . . . ist hier zum Schematismus ausgeartet. Die Bewegung hat sich abgeschwächt, der Faltenwurf ist trockener und unruhiger, die Komposition zu einer Art decorativer Bilderschrift geworden. . . Die handwerksmässig vereinfachte Technik setzt die Schatten und Lichter hart nebeneinander.»[11]) Und doch bleibt, auch für die kommende Entwicklung, das stilistisch nachahmungswerte Vorbild, jene klassisch idealistische Mosaikkunst von Daphni oder viel eher wohl eine noch grossartigere, hauptstädtische, auf die diejenige von Daphni zurückgeht. Den Schandtaten der Kreuzfahrer zunächst haben wir es zu verdanken, dass diese Denkmäler, unter vielen anderen, der Raub der Flammen wurden, ja z. T. auch, dass sich auf ca. zwei Jahrhunderte hinaus nur Spuren einer reichs-byzantinischen Mosaikkunst nachweisen lassen. Trotzdem ist es uns möglich auch weiterhin die Entwicklung fast lückenlos zu verfolgen. Ueber Venedig und Torcello,

---

[10]) Die Allegorie dürfte nur Vorwand sein.
[11]) Oscar Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst II.

über Triest und Grotta-ferrata gelangen wir schliesslich nach dem normannischen Sizilien, das uns die grosse byzantinische Kunst des 12. bis 13. Jahrhunderts vielleicht noch reicher, noch glänzender vor Augen führt, als es dem damals verarmten und verödeten Byzanz gegebenenfalls möglich gewesen wäre. Es ist die Weiterverfolgung der in ihrem Aufstieg gehemmten grossen Bewegungswelle; die Ueberwindung zunächst des Manierismus, dann das Wiedereinsetzen einer idealen Richtung und die allmähliche Zunahme der malerischen Bewegung, endlich die Steigerung aller Werte und Effekte, bis zur Unterordnung, bis zum völligen Aufgehen in der einzigen malerisch-dekorativen Gesamteinheit, in der Gesamteinheit des grossen, monumentalen Prachtbau's, das Endziel, der zwingende Schlussgedanken, der, wie wir es in der Folge sehen werden, jede unserer Epochen beherrscht. Weist noch die Klosterkirche von Grotta-ferrata einzelne Spuren des Manierismus auf, so ist er in den Mosaiken des Doms von Cefalu und der Capella Palatina in Palermo schon längst überwunden, ein ausgesprochener Idealismus beseelt den grössten Teil der noch erhaltenen Bilder, prägt wohl ganz besonders die Martorana, geht aber hie und da in den gewaltigen Mosaikfolgen des Dom's von Monreale bereits in Uebertreibung, in Pose, in Manier über. Gerade hier im Dom von Monreale, wie in der Martorana begegnet uns aber in den Engel-, Propheten- und Jünglingsgestalten jener uns bereits bekannte ideal-realistische, weiche, mitunter leidend-sentimentale Zug, der, bald von idyllischer Ruhe begleitet, bald mit leidenschaftlicher Aufregung gepaart, uns stets auf der Höhe der Bewegung entgegentrat, und der uns annähernd gleichzeitig[12]), dem Abendländer freilich entschieden geläuterter anmutend, in der Idealplastik von Reims, Amiens, Chartres, von Strassburg und Freiberg u. a. von neuem begegnen wird. — Es ist jedoch nur eine logische Folge der dem Ziel unaufhaltsam entgegeneilenden Entwicklung, wenn dieser Zug wie überhaupt jede auf Einzelwirkung bedachte Erscheinung sich in den Mosaiken von Monreale bereits weniger bemerkbar macht als dies in der Martorana der Fall war, ja, «wenn die Figuren» um mit Oscar Wulff zu sprechen, «fast gleichwertig, wie in einem farbigen Ornament nebeneinander stehen». Denn dies ist ja eben das mühsam erstrebte Ziel, dies ist ja eben nichts weniger als der Triumph der Idee, der Idee der harmonischen Ausgeglichenheit zunächst, jene Idee, die schliesslich zum erwähnten Endziel führt, zu dem grossen, allumfassenden, malerisch-dekorativen Gesamteinheit des spätzeitlichen Monumentalbau's.

---

[12]) Die Fertigstellung der über eine Fläche von 6 000 m² spannenden Mosaiken dürften mehrere Jahrzehnte lang angedauert haben.

Der Realismus der sich inhaltlich wie formal bereits kräftig gerührt, nimmt in der Folge zu, dominiert schliesslich ganz. Die grosse Bewegungswelle hat sich ausgelebt, der Wellensturz hat sich vollzogen. Ein sprechendes Beispiel des realistischen Rückschlags dürfte die Genesisdarstellung in der Vorhalle von San Marco zu Venedig abgeben, die, angeblich dem Cotton-Bibel entlehnt, zweifelsohne, wie es Diehl u. a. behauptet, dem 13. vielleicht gar dem späten 13. Jahrhundert angehört. Der Realismus nämlich dieser naiven und auffallend nüchternen scheinbar auf Naturbeobachtung ruhenden Erzählungskunst, die, ganz abgesehen von ihrem unverkennbar abendländischen Einschlag, so völlig aus dem Rahmen der bisher als Quelle dienenden Bilderhandschriftenkunst fällt, weist schon z. T. über die Schwelle des 14. Jahrhunderts hinaus und geht anscheinend jener Zeit dicht voran, die uns zunächst in der Chorakirche zu Konstantinopel (Kachrjie-Djami) eine, inhaltlich freilich der obengenannten weit überlegene, epische Kunst vor Augen führt. Der ideale Zug, der, trotz allem Realismus, diese Kunst durchweht, sagt uns, dass sich von neuem eine Bewegung losgelöst, eine malerisch-idealistische Bewegung, die ihrem Charakter nach zwar nur zum Teil der alten Epoche angehört, eine Bewegung, die die Kluft zwischen alte und neue Zeit zu überbrücken sucht. So zeugt das Narthexmosaik der soeben erwähnten Kirche von einer Lebensfrische und einer Innerlichkeit zugleich, die, die ihm zwar verwandte Mosaikfolge von Daphni aus dem 11. Jahrhundert bei weitem nicht aufbrachte. «Man fühlt, dass wieder eine Verinnerlichung der Kunst eingetreten ist, die ein neues Wirklichkeitsgefühl durchbrechen lässt.»[13]) Ein neuer Geist ist hier eingedrungen, eine neue Zeit kündigt sich an. — Dass die byzantinische Kunst des 14. Jahrhunderts, ähnlich wie die des Westens, einer Renaissance entgegensteuerte wird zwar von der heutigen Forschung allgemein zugegeben; es ist fast als ob sich die Kunst erst jetzt recht der Fesseln bewusst werde, die sie jahrhundertelang getragen. Sie gänzlich abzustreifen gelingt ihr zwar nicht. Althergebrachte, uns aus dem Menolog und dem Jakobuskodex wohlbekannte Gestalten tauchen unverhofft wieder auf und nehmen gleichsam als Statisten an dem oft wahrhaft dramatisch anmutenden Schauspiel Teil, das sich auch meistens vor scenischem Hintergrund abspielt und mitunter gar im Schatten einiger nicht übel verstandener Bäume uns vorgetragen wird. Es ist von neuem die Marienlegende, die (neben der Christologie) das Hauptthema der Darstellung abgibt. Nicht etwa in der Chorakirche allein; in Watopädi und Studenitza, in der

[13]) Oscar Wulff : Altchristliche und byzantinische Kunst II.

Metropolis und der Peribleptos zu Mistra u. a. haben wir, an Hand der Legende, reiche Gelegenheit die fortschreitende Entwicklung zu verfolgen, uns auch allmählich davon zu überzeugen, in welch verblüffendem Grade es schliesslich der byzantinischen Kunst des 14. Jahrhunderts gelungen ist mit der althergebrachten Tradition aufzuräumen, mit der auch im Westen einsetzenden Strömung, d. h. unmittelbar mit der Natur, Fühlung zu nehmen. So ist die im wahren Sinne genrehafte Ausgestaltung der legendarischen Vorgänge die natürliche Folge dieser auf äusserst rege Naturbeobachtung fussenden Erzählungskunst, die auch jene sanfte Gefühlsinnigkeit wenig beeinträchtigt, die hier wie immer jede im Ansteigen begriffene malerische Bewegung begleitet. Verhängnisvoller wird ihr die eigentümliche höfisch-tändelnde Art, die, so charakteristisch für jede Uebergangszeit uns hier begegnet und wiederholt begegnen wird.[14]) Wie köstlich diese höfischen Alluren jener biederen Kleinbürger aus der nächsten Umgebung Mariens, die schon längst ihr dürftiges Strohlager in der bethlehemischen Scheune verlassen hat, um auf seidenem Prunkbett in einer marmorenen Prachthalle die Schar der Freundinnen zu empfangen.

Die genrehafte Art, die die Monumentalmalerei beherrscht, spricht sich, wenn möglich noch stärker in den Bilderhandschriften aus, die, sehr bezeichnend, zum aller grössten Teil profaner Natur, sich von neuem antike besonders aber hellenistische-alexandrinische Motive zu eigen machen. Aber auch die religiöse Buchkunst ist bald nur noch Genre, ist mehr oder weniger nur ein Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Leben und wie die abendländischen Livres d'heures von hohem kulturhistorischem Wert (so die Job-Miniature Bibl. Nat. gr. 135). Und immer häufiger begegnet uns nun, in der Buchkunst wie in der Monumentalmalerei das Bildnis, scharf und lebensvoll, ein Zeichen der Zeit, ein Zeichen des individualistischen Strebens. Es leitet die Renaissance ein. Die rein formale Entwicklung der Kunst dieses Zeitabschnittes drückt sich wie angedeutet, in einer Bewegungswelle aus, die sich scheinbar bereits aus der plastischen Ruhe des späten 13. Jahrhundert loslöst um gegen 1370—80 ihren Höhepunkt zu erreichen. Sie zeigt uns zunächst die noch plastische Gestaltung der Figur, zeigt uns aber in der Folge eine, mit dem Ansteigen der malerischen Bewegung zunehmende, auffallende Flächenneigung, eine Erscheinung zwar, die wir r e l a t i v - g l e i c h z e i t i g bereits in der griechisch Antike die Gelegenheit zu beobachten hatten. Erst allmählich nimmt etwa nach der Mitte des

[14]) Vergleiche 14. und 18. Jahrhundert.

Jahrhunderts, die Plastizität der Figuren wieder zu, erst allmählich vertieft sich nun auch der Raum. Von jeher gehörte die Raumgestaltung bekanntlich zu den hervortretendsten Schwächen der byzantinischen Malerei. Nur selten, in Daphni, in der Nea Moni (Chios); war das Raumproblem, d. h. das Problem der Perspektive nur auch annähernd richtig gelöst worden, war auch das Streben darnach ein unverkennbar reges. Um so erstaunlicher ist, trotz aller Unvollkommenheit, die Leistung der byzantinischen Freskenmalerei des reifen 14. Jahrhunderts, die in Mistra etwa eine ungeahnte Höhe erreichen sollte. Durch «Füllung des Raumes», durch perspektive Verkürzungen, durch abgestufte Felsen und Treppenmotive, kurz, durch allerlei illusionistische Künste gelingt es ihr eine Raumwirkung zu erzielen, eine Raumvertiefung vorzutäuschen, auf die erst die grossen Theoretiker des Quatrocento Kritik zu üben berechtigt waren.

Wie ist nun diese Schlusserscheinung zu bewerten und zu erklären? Es ist der neuerwachte Sinn für die Natur, für die Umgebung und für die Einzeldinge, die rein instinktive Naturbeobachtung einer neu einbrechenden Zeit, die siegreich alle Schwierigkeiten, schliesslich auch die der Raumgestaltung zu bewältigen vermag. Der Trieb jedoch, der zum Werke mahnt, der sich die jungen Kräfte dienstbar macht, der gehört noch der alten Zeit, es ist das weitgedehnte Raumempfinden, die unbegrenzte Raumsehnsucht, die auch diese späte Zeit, wie diejenige der Antike beherrschen.

Baukunst.

Wir haben gesehen, wie die Buch- und Mosaikmalerei, so unklar und traditionsgebunden sich auch die erstere namentlich gestaltet, trotzdem doch das Steigen und Fallen einer Kurve angibt, die in bezug auf Ruhe und Bewegung, auf plastische und malerische Gestaltung, auf realistische oder idealistische Formenbildung einer ähnlichen Kurve der griechischen Antike entspricht. Es wäre demnächst unsere Aufgabe zu zeigen, dass auch die Baukunst eine der antiken freilich nur wesensähnliche Entwicklung durchmacht, eine Aufgabe zwar, die, angesichts der spärlichen Ueberreste namentlich der ersten zwei Jahrhunderte unserer Epoche, nicht zu den leichtesten gehört. Aehnlich wie die byzantinische Malerei knüpft auch die Baukunst dieser Zeit an Traditionen an. Synthetisch zusammenfassend jedoch erscheint ihr Streben schliesslich darauf auszugehen sämtliche Bauformen der altbyzantinischen Zeit in einer einzigen Anlage zu vereinigen, die

der geschlossenen Kreuzkuppelkirche (d. h. mit dem in einem Quadrat eingeschlossenen Kreuz). Auf der Schwelle aber der neuen Zeit steht unter den uns überlieferten Denkmälern einzig noch beglaubigt die alte Klosterkirche in Skripu (Böotien) eine halbbasilikale Anlage, die in den Jahren 873—874 zur Aufführung gelangte. Es ist ein dürftiger Bau. Schlichte, festungsartigstrenge Mauerflächen umschliessen kreuzförmig den noch dreischiffigen, durch den Querbau gebrochenen Innenraum, der, durch die schweren Mauern auf das beträchtlichste eingeengt und auf das spärlichste beleuchtet einen äusserst finsteren Eindruck macht. Eine niedrige, verhältnismässig kleine, nur mit vier Fenstern versehene Kuppel schliesst den Bau ab. Diese primitive Schwerfälligkeit aber, die uns am Eingang einer Epoche begegnet, ist uns keine neue Erscheinung. Bereits die Antike wies sie ja auf. So unendlich eindrucksvoller ihre Sprache uns scheint — es ist doch am Ende der gleiche nüchtern-prosaische fast lebensverneinende Geist, der auch in den griechischen Sakralbauten des späten 6. vorchristlichen Jahrhunderts lebt. Gerade die Antike aber hat uns darüber belehrt, dass dieser schlichte massig-gedrängte Bautypus sehr bald einem rasch heranwachsenden Bewegungstrieb zum Opfer fällt. Die überaus reiche Bautätigkeit, die gleich darauf einsetzte, liess eine Entwicklung sichtbar werden, die in etwa 70 bis 80 Jahren zu dem feierlichen, stolz-erhabenen Bau eines Parthenon führen musste. Wir sahen gleichsam, wie sich die nüchtern-enge Cella des dorisch-strengen Tempels allmählich erweiterte, sich auch innen schmückte, wir beobachteten, wie besonders sein Aeusseres immer reichere, immer anmutig-lebhaftere Formen annahm, wie sich die Säulen reckten, wie der Bau zusehend wuchs. — Dass sich auf byzantinischen Boden, in den nach 874 nächstfolgenden Decennien, eine ähnliche Entwicklung vollzogen haben muss, das bezeugt uns die spätere Baukunst; aus dem Typus einer Kirche von Skripu entwickelte sich allmählich die Bauform des 10. und der folgenden Jahrhunderte, indem sich die schweren Schildmauern nach und nach auflösten, durch Säulen oder Stützen erstezt wurden, oder sich etwa völlig in die Aussenmauer zurück zogen, höchstens einige Pilaster als Zeichen ihrer statischen Funktion hinterlassend. Denn von jeher war es ja die Aufgabe der Schildmauer oder der sie ersetzenden Stützen die Kuppel zu tragen, die Kuppel d. h. das himmlische Symbol, um das die ganze so hochentwickelte byzantinische Bautechnik kreist. So wird denn auch die Kuppel zum vornehmsten Schmuck des allmählich durch vielfache Gliederung und Verzierung belebten Ausenbaus: ja, durch die Wandlung, die besonders die Trommel mit der Zeit untergeht, wie durch die

Vervielfältigung der Kuppel, wird diese geradezu zum ausgesprochenen Gradmesser der fortschreitenden Entwicklung. — Das Problem ihrer konstruktiven Sicherung aber, in Konflikt mit dem jeder ansteigenden Bewegung innewohnenden Trieb nach Raumerweiterung, führt in der Folge zu zwei verschiedenen Lösungen, zu zwei Bauformen, eine massig-monumentale und eine zierlich-leichte Form, die je nach der Anzahl ihrer Kuppelstützpunkte, Achtstützen- resp. Vierstützenbau benannt, im wesentlichen die Baukunst des byzantinischen Mittelalters prägen. — Von den vielen und glänzenden Schöpfungen jedoch, die diese Entwicklung urkundlich gezeitigt, ist uns, besonders aus der Frühzeit der Epoche äusserst wenig überliefert worden und auch die Schriften etwa eines Konstantin Porphyrogenetus können uns nur eine höchst unklare Vorstellung geben von den einzelnen Stadien der Entwicklung, die die Baukunst während dieser Zeit durchlief. Einzig die Klosterkirche des Myreleions, angeblich die Gruftkirche des Romanos I Lakapenos (928—944) soll scheinbar ungeändert in der Gestalt der Bodrum-Djamissi in Konstantinopel auf uns gekommen sein. Ein Blick auf den Grundriss dieser Kirche sagt uns, bis zu welch' hohem Grad die Auflösung der Innenmauern bereits vorgeschritten ist.[1]) Es ist eine völlig neue Raumgliederung; ein stark erweitertes Raumgefühl hat hier Platz gegriffen, hat Apsiden- und Kreuzarmwände in Stützen aufgelöst, hat Querschiff und Nebenschiffe zu einer geschlossenen Raumeinheit zusammengefasst, die durch die schlanken, kuppeltragenden Pfeiler wenig beeinträchtigt, mehr als wie eine Vorahnung nur der späteren Raumgestaltung anmutet. Auch der Aussenbau hat eine Wandlung durchgemacht und nähert sich dem Typus des kommenden Jahrhunderts. Nur die altertümliche Kuppel wie auch die annähernd zu gleicher Höhe ansteigenden Mauern erinnern noch entfernt an die Formen der Kirche von Skripu. Die Gliederung jedoch ist eine weit lebhaftere, die Horizontale ist durch mehrere Gesimse und Sägefriese markiert, die Vertikale aber durch die eigentümlichen, halbsäulenartigen Strebepfeiler, (Widerlager) die zugleich auch als Zierkörper gedacht, den Bau abrunden, ihm gleichsam einen leichten Anflug von zierlicher Rococoanmut verleihen. Es scheint, dass der Idealismus der epochalen Frühzeit sich neben den grossen Monumentalbauten, in

---

[1]) Dass die «Nea» des Basilius I, die 881 eingeweiht, eine ähnliche, ja eine etwa noch leichtere Konstruktion aufgewiesen habe als der Bau des Myreleion, widerspräche den Normen der epochalen Entwicklung, wahrscheinlich war es, wie es auch O. Wulff für eventuell möglich hält, eine basilikale Anlage. (Vide O. Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst II p. 454.

solchen und wesensähnlichen Zierbauten gefällt. Neben dem mächtigen Parthenon stellte die relativ-gleichzeitige Antike den anmutigen Kleinbau des Erechtheions, neben den grossen Sakral und Profanbauten der relativ-gleichzeitigen Frührenaissance leuchten noch heute die Tempietti, zierliche Kapellen und reizende Villenbauten. — In dem Erechtheion aber lebte sich die erste attische Bauperiode gleichsam aus; es folgte eine Zeit der Ernüchterung, bis gegen Mitte des 4. vorchristlichen Jahrhunderts ein neuer Geist sich ankündigte, eine neue Bauperiode ihren Anfang nahm. Auch die byzantinische Kunst hat scheinbar im späten 10. wie im frühsten 11. Jahrhundert nur wenige Bauten gefördert. Bald macht sich aber auch in der Baukunst jener so charakteristische rasche Aufstieg der Bewegungswelle geltend, der die gleichzeitige Mosaikmalerei prägt, die uns auch aus der relativ-gleichzeitigen Antike bekannt ist. Im Laufe einiger Decennien steigen Baudenkmäler empor, die, unter den uns überlieferten, zu den markantesten der byzantinischen Baugeschichte zählen. Ein wesentlicher Teil aber dieser Bauten gehört dem massigen Achtstützensystem an, so das Katholikon von St. Lukas in Stiris, so die Klosterkirche von Daphni, so auch die Nea Moni auf Chios. Bereits die letztere aber zeigt durch die sinnreiche Kompliziertheit ihrer Raumgestaltung (und ihrer Kuppelsicherung) den Weg an, den die byzantinische Baukunst zukünftig beschreiten wird: zeigt eine Steigerung des Raumgefühls, das in der Folge ganz bedeutend über dasjenige hinausgeht, das wir den Urkunden oder dem Tatbestand nach berechtigt sind, den Bauten der ersten Bauperiode zuzumessen. Denn nicht das oberwähnte konstruktive System an sich ist es, das massgebend für die kommende Entwicklung wäre, es ist der Gedanke der ihm zu Grunde liegt, der Gedanke nämlich, mit allen Mitteln, und zwar unter Beibehaltung der Kuppel in seiner pompösesten Form, eine Lösung herbeizuführen die eine dem Raumempfinden der Zeit entsprechende, erweiterte und «ungeteilte» Raumeinheit ermöglicht. So kommen denn auch in der Folge nicht nur der Typus der Nea Moni, der im frühen 13. Jahrhundert in der Gestalt der Panagia Paragoritissa zu Arta seine höchste Steigerung erfährt, sondern schlechthin eine ganze Reihe von Lösungen in Betracht, die alle das gemeinsame Ziel verfolgen, allzeit die Raumgestaltung dem, trotz periodischen Rückschlägen, stets in Zunehmen begriffenen Raumempfinden anzupassen. — In Uebereinstimmung mit der relativ-gleichzeitigen Entwicklung der antiken Baukunst, wendet auch die Zeit nach 1070—80 sich wesentlich der bewegteren «Idealform» in casu: dem Vierstützenbau zu. Kraft seiner helleren, leichteren vor allem aber beweg-

teren Erscheinung musste der Vierstützenbau zu relativ-gleicher Zeit wie der antike jonische Bau in den Vordergrund rücken.

Dies schliesst jedoch — hier so wenig wie in der Antike — das fernere Auftreten des massigen Stils durchaus nicht aus, verhindert auch, so wenig hier wie dort, den gelegentlichen Ausbau des Vierstützenstils ins Monumentale nicht; massgebend ist auch hier lediglich nur das Raum- und Massengefühl, das zwar immer mehr zum Malerisch-Bewegten neigend, von der ruhigen Flächenwirkung Abstand nimmt.

Es ist leicht an Hand nur der Grundpläne der uns überlieferten Baudenkmäler das Streben zu verfolgen, das die Baukunst des 12., ja des 13. Jahrhunderts (Epirus, Trapezunt) beseelt, das Streben darnach, die Raumgestaltung stets mit dem zeitlichen Raumempfinden in Einklang zu bringen. Und neben den vielen Kleinbauten des 12. Jahrhunderts, die durch Arkaden und säulengeschmückte Vorhallen, durch ihre reich und üppig gegliederten Kuppeltrommeln und ihre durch Schichtenwechsel belebten Aussenmauern die der Zeit innewohnende malerische Bewegung wirkungsvollst zum Ausdruck bringen, drängen sich nun auch die grossen Monumentalbauten, die, wie etwa das mächtige Trikomplex des Pantokraterklosters (Zeireck-Djami) zu Konstantinopel, das allmählich aus dem 12. Jahrhundert hervorwächst, gleichsam als Träger eines anreifenden barocken Gedankens zu bezeichnen sind. Auch die, in der byzantinischen Baukunst zwar wenig hervortretende Streckung der Bauglieder macht sich nun, zunächst in den Kuppeltrommeln geltend, die, immer höher und schlanker, immer reicher fazettiert, sich bis zur Ueberhäufung wiederholen. Denn der vertikale Trieb, der Hand in Hand mit dem steigenden Raumempfinden gehend, in dem Myreleion bereits angedeutet, dann ums Jahr 1000 scheinbar (und folgerichtig) zurückgedrängt (man denke an die niedrigen Klosterkirchen von Lawra und Watopädi) spricht sich seit Mitte des 12. Jahrhunderts immer deutlicher aus, so in den Fenstern, die sich zu schlanken, hohen Rundbogenöffnungen entwickeln, so auch in der Hebung der Dächer und Halbdächer, dessen oft sanft geschwungenen Giebellinien neben den schlanken, jede scharfe Ecke vermeidenden Kuppeltrommeln fast wie eine Vorahnung der kommenden Spätgotik[2]), ja des kommenden Spätbarocks anmuten; ein Eindruck zwar, der sich vervielfältigt, wenn wir an die jüngeren Formen des 13. und 14. Jahrhunderts herantreten,

---

[2]) «....cela donne à l'édifice un peu de l'élan de nos cathédrales gothiques» (Millet: Art byzantin).

Formen wie sie etwa die aus jener Zeit stammenden Kirchen von Gratchanitza[3]) und Ravanitza u. a. aufweisen.

So stehen wir schliesslich an der Schwelle jener Zeit, in der sich allmählich die byzantinische Kunst von dem bedrängten Mutterlande loslöst oder am einsamen Bergabhang von Athos und Mistra ihr Leben fristet.

Es ist aber bereits jene epochale Spätzeit, in der sich, wie wir gesehen und sehen werden die Baukunst die Prävalens erringt und sich der Monumentmalerei dienstbar macht um mit ihr zur höchsten malerischen Gesamteinheit zu gelangen, um durch sie und aus ihr heraus, mittels Scheinarchitektur und perspektivischer Künste, schliesslich auch den höchsten Eindruck der Raumtiefe zu erzwingen, den ungeheuren, ja unbegrenzten Raum vorzutäuschen.

Es ist dies, wie erwähnt, das Doppelziel, das Endziel zugleich jeder epochalen Entwicklung.

Die aussergewöhnliche Stellung, die die byzantinische Kunst in der Kunstgeschichte einnimmt, die Vorurteile, gegen die sie sich zu wehren hat, die Anschauungen u. a. von der völligen Entwicklungsunfähigkiet der byzantinischen Kunst, die noch heute vielfach aufrecht erhalten werden, hat die Veranlassung dazu gegeben, die Epoche, besonders aber das Kapitel ihrer Malerei etwas eingehender zu behandeln. Die bildende byzantinische Kunst zehrt, es lässt sich nicht ableugnen, im wesentlichen an dem Erbe der transägaischen Handschriftenkunst, die sie aber selbständig verarbeitet, im Geiste der Zeit umformt, die sie in der Mosaikkunst in glänzenden Formen und Farben einkleidet. Zäher als jede der behandelten Kulturen hält sie jedoch an überlieferten Formen fest. Für die gegenwärtige Arbeit ist dies ohne Belang. In der Folgerichtigkeit ihres Ablaufes gehen auch die byzantinischen Epochen als vollgültige Glieder in die Beweisführung ein.

---

[3]) Der Aufbau dieser Kirche ist durch und durch ein b a r o c k e r zu nennen.

Epoche des abendländischen Mittelalters

(ca. 860 bis ca. 1390).

Bildende Kunst.

War bereits in Byzanz die Kirche die hauptsächlichste Trägerin und Beförderin der Kunst, so ist sie es noch entschiedener im Occident. Hier wie dort aber ist die Kunst die die Heilslehre vermittelnde, allgemein verständliche internationale Sprache; sie ist das Wort, das Wort in Bildern und Farben gekleidet, in Stein gemeisselt oder auf die Fläche gebannt. Aber auch formal spricht sich eine Verwandtschaft der frühmittelalterlich-occidentalen Kunst mit derjenigen von Byzanz aus. Bekannt sind die vielen Beziehungen, die zwischen Byzanz und dem karolingisch-ottonischen Weltreich bestanden, bekannt auch die zahlreichen Wege, auf denen byzantinische Kunst und byzantinischer Einfluss nach dem Westen gelangten. Ueberdies bestand ein wesentlich gemeinsamer, auf die christliche Antike zurückgehender Bilder- und Vorlagenschatz, der besonders den Weg nach den grossen Klosterschulen Nordfrankreichs gefunden, die Miniatur- und Elfenbeinkunst belebt hatte, während im Süden Frankreichs noch die reichen Ueberreste der römischen Provinzialkunst, zunächst auf begrenztem Gebiet, ihren Einfluss auf die Monumentalkunst ausübten. — So kann es denn nicht überraschen, wenn zunächst die Kleinkunst des 9. Jahrhunderts, im Westen, wie im Osten, im wesentlichen das gleiche Bild zeigt, um dann allmählich, obzwar langsam, zu recht verschiedenen Ergebnissen zu gelangen. Allein auch die vorkarolingische Kunst war ja mit der gleichzeitigen byzantinischen vielfach wesensverwandt; eine ausgesprochene Flächenkunst herrschte noch um die Mitte des 8. Jahrhunderts, wie in Byzanz, wie in Rom, so auch in den Miniatorenwerkstätten diesseits und jenseits des Aermelkanals. Hier wie dort aber tritt nun mit dem 9. Jahrhundert eine völlige Aenderung ein. Schon in den karolingischen Miniaturen, in dem Codex Carolinensis wie in dem Evangeliar Karls des Grossen waltet bereits plastisches Empfinden, noch ausgesprochener in der — ohne Zweifel — späteren Adahandschrift. Denn wie im Osten, so erwacht jetzt auch im Westen ein Naturgefühl, ein Verlangen nach plastisch naturwahren Formen, d. h. ein Sichabwenden von der mehr oder weniger absichtlich den menschlichen Körper entstellenden Flach-

kunst der longobardisch-merowingischen Zeit. Dass sich dabei neben direkter Nachahmung der Antike (wie in Byzanz) auch eine mehr oder weniger bewusste Naturbeobachtung geltend machte, das zeigen uns die Handschriften der späteren Karolinger. Zudem sehen wir — denn erst jetzt treten wir aus der Uebergangszeit heraus —[1]) wie diese zunächst nach plastischer Ruhe und Gleichgewicht strebende Kunst, die, wie bereits erwähnt, in so mancher Hinsicht mit der gleichzeitigen byzantinischen verwandt, auch eine ähnliche Entwicklung durchmacht, haben wir doch z. B. in dem Psalter Karls des Kahlen, wie auch in dem Codex aureus von St. Emmeran ein lebhaftes, bereits malerisch empfundenes Gegenstück zu den gleichzeitigen Bilderhandschriften der ersten Mazedonier. Denn auch hier begegnet uns jenes antikisierende Wollen, das sich in Säulen und Kapitälen, in den Gewändern, wie in der Haltung der Figuren, ja in den so üblichen Personifikationen ausspricht oder erstrebt ist, auch hier entdecken wir jene sentimentalen Züge, die uns in Byzanz wie auch, relativ-gleichzeitig, in der griechischen Antike entgegentraten; auch hier aber macht sich eine steigende Bewegtheit geltend, die, in ihrem Streben darnach anschaulich zu wirken, gar oft mehr als eine blosse Andeutung von Pathos entfaltet. Und nun noch die auffallende Bewegungssteigerung, wie wir sie etwa in dem knittrigen Faltenorgiasmus der angelsächsischen Handschriftenkunst[2]) erleben! Eher vergleichen wir sie mit der leidenschaftlichen Bewegtheit der relativ-gleichzeitigen antiken Tempelfriesen statt mit der strengeren, gemässigten, formgebundenen Bewegtheit eines gleichzeitigen byzantinischen Pariser-Psalters, viel eher noch denken wir jedoch an die relativ-gleichzeitige Bewegung einer spätern Epoche, an das launige Faltenspiel etwa eines Konrad Witz, eines Meisters von Flémalle. Es ist nämlich dies die höchste malerische Steigerung einer der byzantinischen, resp. der griechisch-antiken entsprechenden ersten kurzen Bewegungswelle, die nunmehr, wie jene rapid absteigend, uns alsblad ein völlig neues Bild vor Augen führen wird. Denn wiederum drängt es nach Ruhe. Man vergleiche nur die einfache, die ruhig-schlichte Erzählungskunst eines Codex Egberti[3]) oder Codex Gotha[3]) mit der pathetisch-bewegten Darstellungsweise einer um zwei Jahrzehnte älteren

---

[1]) Vergl. Antike gegen 500 v. Chr. u. a.

[2]) z. B. Benediktionale des Aethelwolds.

[3]) Es ist hier von den durch die Tradition geheiligten Formen abzusehen, die die Buchkunst jahrhundertlang begleiten (so die Einrahmung der Kanonestafeln etc.); nur das völlig Neue kommt in Betracht.

Buchkunst. Dazu kommt nun das Einschränken oder gar das völlige Fehlen jedes Beiwerks, jedes Hintergrundes; oft heben sich die Figuren direkt von dem kahlen Weiss des Pergaments ab, und wo sich Gelegenheit bietet, zum Beispiel an Dedikationen, bei der Darstellung höfischer Zeremonien (Anbetung der Könige etc.) wird ausgiebig detailliert, ja individualisiert. Auch direkte Züge der Naturbeobachtung lassen sich wahrnehmen. So wird z. B. der gleiche Kopf bildnisecht von verschiedenen Seiten (en face, en profil) gegeben, oder etwa: Ein Reiter zieht die Zügel an und lehnt sich dabei naturgetreu in den Sattel zurück. Zudem ist auch die Artikulation eine äusserst verständliche. Allein — dieses Hinstellen der Figuren auf dem flachen Pergamentgrund unter gleichzeitiger Hervorhebung ihrer Einzelheiten begegnet uns bekanntlich gleichzeitig in den Bilderhandschriften von Byzanz (Menolog, Pentateuch), es begegnet uns, rein phaenomenisch, schon in der griechischen Antike. Denn, im engeren Sinne — es wurde bereits darauf eingegangen — entspricht ja doch diese Isolierung der Figur, diese Unterdrückung aller Umgebungsfaktoren einer relativ-gleichzeitigen Erscheinung auf griechischem Boden, der nämlich in der Bildnerei gegen 400 v. Chr. so auffallend-hervortretenden argivischen Statuarität. — Die sorgfältig modellierte, in allen Einzelheiten durchgebildete, nach polykletischem Kanon verarbeitete Figur verrät einen extrem-realen Sinn, der weit entfernt von den Neigungen malerischer Gesamteinordnung, einzig und allein darauf hinzielt, dem Individuellen zu absoluter Geltung zu verhelfen. Diese Tendenz, die die griechische Antike um 400 (wie später die relativ-gleichzeitige Renaissance, d. h. um 1500) so überzeugend klar und unumwunden zum Ausdruck bringt, sie lässt sich somit auch in der Zeit um das Jahr 1000 (trotz eschatologischem Wirrsaal) im Osten wie im Westen unverkennbar nachweisen; nochmehr! Sie stellt in ihrer Auswirkung den Abschluss dreier Bewegungskurven dar, drei Teilkurven, die, parallel verlaufend, eine absolute Wesensverwandtschaft aufweisen.

So entspricht es nur unserer berechtigten Erwartung, wenn auch die mittelalterlich-occidentale Kunst in ihrem weitern Entwicklungslauf schliesslich in ähnliche Bahnen wie die ihrer byzantinischen und griechisch-antiken Schwester einlenkt, indem sie sich in einer zweiten, im wesentlichen aber parallel mit der ersteren verlaufenden Bewegungswelle auslebt. Bedenken wir aber, dass es im alten Hellas mehr als 100 Jahre dauerte, bevor die durch Verschmelzung der höfischen und der völkischen Klosterkunst entstandene mönchisch-theologische Richtung in Byzanz zur Herrschaft gelangte, so begreifen wir eher, warum es erst im

vollen 12. Jahrhundert der abendländischen Kunst glückte, ein annähernd selbstständiges, weniger befangenes Gepräge zu erlangen. Denn besonders im Abendland musste diese dem Ausgleich, dem Kampf gewidmete Zeitspanne ihre Spuren nach sich ziehen, besass doch das Abendland die genetische Veranlagung nicht, die dem nahen Orient innewohnte; von Grund auf sozusagen hatte es seine junge Kunst aufzubauen. Daher die Unausgeglichenheit, daher die rührende Hilflosigkeit, ja, zeitweise auch das völlige Unvermögen zu verständlicher Darstellung, die die Kunst des spätern 11. und frühen 12. Jahrhunderts verrät. Zudem ist der malerische Trieb, der mit der zunehmenden Bewegung aufs engste verknüpft ist, weniger geneigt, die Einzelform zu berücksichtigen, gilt es ihm doch zunächst, die Geschlossenheit der Komposition, die Gesamtheit der Formen und Farben zu wahren. So ist es denn auch verständlich, warum das frühe Mittelalter zum grössten Teil noch unter dem Einfluss der altchristlich-karolingischen Kunst sich allmählich von dieser abwendend, dem byzantinischen Einfluss unterlag, bot ihm doch die zeitgenössische byzantinische Kunst eine weitaus grössere Fülle von bewegteren Formen, d. h. einen bedeutend grösseren Anregungs und Anleitungsfond, um den der Zeit innewohnenden Bewegungstrieb zum Ausdruck zu bringen. Dass dieser östliche Einfluss mit der weltumfassenden Mission der Benediktiner nur noch zunahm, braucht kaum betont zu werden.

Der heterogene Kulturcharakter des damaligen Abendlandes musste sich notgedrungen auch in der Kunst bemerkbar machen. Der grossartigen Entfaltung der deutschen Hof- und Episcopalkunst des frühen 11. Jahrhunderts stellte höchstens der angelsächsische Westen relativ-gleichwertige Leistungen entgegen, während Frankreich, weder politisch noch kulturell ein Einheitsbegriff, nur baukünstlerisch Bemerkenswertes hervorbrachte, und Italien, in lauter Kleinstaaten zersplittert, mit Ausnahme von Sizilien kulturell und künstlerisch völlig darniederlag.

Trotz örtlicher Verschiedenheit, trotz aller Ungleichheit des Entwicklungstempos, lässt sich, soweit es die zwar unsichere und mangelhafte Datierung ermöglicht, die progressive Bewegungssteigerung, die zunehmende Neigung für malerische Gestaltung und Gesamtwirkung bis zum Auftreten der grossen Kunst des 13. Jahrhunderts annähernd lückenlos verfolgen, wobei nicht verschwiegen werden soll, dass sich zu Zeiten des Investiturstreits[4]) ein allgemeiner Niedergang fühlbar macht, der andauernd auch

[4]) Jedoch nicht durch diesen bedingt, sondern durch den Abstieg der zweiten, kürzeren Bewegungswelle.

bis weit in das 12. Jahrhundert hinein sich nachspüren lässt.[5]) Es ist zunächst die namentlich von Hildesheim und Regensburg ausgehende Buchkunst, die uns, neben den bekannten Hildesheimer Denkmälern der Plastik, die von neuem zum Malerischen tendierende Richtung in einer Reihe prächtiger Bilderhandschriften zur Kenntnis bringt. Schon hier bemerken wir an Typen, Gewand und Ornamentik einen deutlichen byzantinischen Einschlag (typisch Sakramentar Heinrich II), der sich allmählich verstärkt (Salzburger Malschule), um nun im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts zu einer allgemeinen abendländischen Erscheinung heranzuwachsen. Es ist, wie erwähnt, das fortgesetzte Streben nach Bewegung, nach Ausdruck, ja nach Pathos, das sich der byzantinischen — oder, wie es das bekannte, stürmisch bewegte Evangelienbuch von Amiens (12. Jahrhundert) aufweist — der angelsächsischen Formensprache dienstbar macht, das längst erstarrten Bewegungsmotiven erstaunend frisches Leben einhaucht und naturferne, durch die Tradition geheiligte Formen, wie etwa die Pilzbäume, weiter ausbildet und malerisch verwertet. — Die Malerei, sowie die Bildnerei des spätern 11. und frühen 12. Jahrhunderts haben uns, wie bereits angedeutet, wenig nennenswertes hinterlassen, und erst die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zeigt uns jene intensive Bewegtheit, jenes zielbewusste Streben nach malerischer Vollkommenheit und Geschlossenheit der Komposition, die schliesslich jeder grossen Kunst vorausgehen. Demgemäss aber erreicht auch die Bildnerei zunächst nur dort eine gewisse Bedeutung, wo die Bedingungen für eine malerische Gestaltung vorhanden sind, so z. B. im Relief, wogegen wir relativ früh, neben der Buch- und Glasmalerei, eine charakteristische Wandmalerei vorfinden, die, so sparsam sie auch vertreten ist, uns doch ein ausreichendes Bild der Entwicklung gibt. Ueber die Denkmäler etwa von Vic, St. Savin, Poncé bis zu Montmorillon, oder diejenigen von Schwarzrheindorf, Brauweiler, Hildesheim (St. Michael) bis zu Köln (St. Gerion) geht der Weg zur grossen Kunst des 13. Jahrhunderts, jener mächtigen, ganz Mittel- und Westeuropa umfassenden Entfaltung aller Kunstarten, die, stilistisch von der Baukunst hergeleitet, allgemein als Hochgothik gekennzeichnet wurde.

Die leidenschaftliche Aufgeregtheit jedoch, die bereits das späte 12., die das beginnende 13. Jahrhundert aufweisen, lässt erraten, dass wir uns nun am Ende des Aufstiegs befinden. Und wie in der Antike, wie in der byzantinischen Kunst, so sehen wir

---

[5]) Verallgemeinerung des Kunstausübens wie der Kunst überhaupt, die bis jetzt wesentlich nur für den Hof arbeitete.

auch hier die gipfelnde Bewegung von mehr oder weniger naturfernen Erscheinungen begleitet, die nun in der französischen Plastik, so etwa von Autun und Vézelay, eine so auffallende Steigerung erfahren sollte Es ist nicht nur der von religiöser Begeisterung hochgetragene Idealismus, der sich hier über alle einengenden Formenrücksichten hinwegsetzt, es ist auch der bis zu höchster Potenz gesteigerte auf die vollends harmonische, raumausfüllende Gruppierung bedachte malerische Sinn, der ohne Bedenken bis zur völligen Negierung der naturwahren Form schreitet. — Wäre somit die Kunst des soeben erwähnten Zeitraums als eine ausgesprochen idealistische zu bezeichnen, so ist der realistische Einschlag einer um etwa 50 Jahre ältern unverkennbar. Die sozusagen expressionistische Verwertung des Stofflichen, sowie des extatisch bewegten Körpers als fast einziger Träger der Artikulation verliert sich immer mehr, an ihrer Stelle tritt nun, neben naturgetreuer Gestaltung der Figuren, das Mienenspiel der geistig belebten Köpfe. Und sind auch die Gestalten durchwegs noch überschlank und wenig organisch empfunden, spürt man doch in Haltung und Mienen, an dem festen Auftreten, in dem lebhaften Faltenwurf der Gewänder, ein zunehmendes Sich-geltend-machen, ein Streben nach Eigenleben und Befreiung. — Vornehm und anmutig, von zartestem Innenleben beseelt, oft mit einem leisen Hauch von leidender Sentimentalität überzogen, tritt uns die grosse Kunst von Reims und Amiens, von Bamberg, Strassburg und Freiberg entgegen. Nicht nur erinnert sie uns lebhaft an die zwingende Schönheit klassisch-antiker Formen, es sind auch die gleichen Züge, die gleichen wesensähnlichen Erscheinungen, die uns auf der Mittagshöhe der griechischen Antike begegneten. Das Eindringen klassisch-antiker Gewandformen in die mittelalterliche Kunst durch die Vermittlung von Byzanz hat Goldschmidt anhand byzantinischer Elfenbeine bewiesen; höchst interessant bleibt trotzdem doch die Tatsache, dass das hohe Mittelalter, um seinen zartesten Stimmungen Ausdruck zu verleihen, sich, ob auch indirekt, an die feierliche Ruhe antiker Stelenkunst wendet. Eigentümlich kontrastiert aber auch hier die ruhig-klassische Linienführung mit dem, namentlich in der deutschen Buch- und Wandmalerei vorherrschenden zackig-unruhigen Stil, mit der wellig-bauschigen Gewandsprache der beginnenden Gothik Es sind die gleichen Gegensätze von aufgeregter Bewegtheit und von in sich versunkener Ruhe, wie sie die relativ-gleichzeitige Antike uns brachte.

Allein auch die Unnatur und die Uebertreibungssucht der früheren Epochen war dem spätern Mittelalter durchaus nicht unbekannt. Zu der übermässigen Streckung der Figuren gesellt

sich bald die charakteristische, schwankende Haltung, die «gothische Biegung», das anmutige Lächeln erstarrt, wird konventionell, die ganze Kunst wird geziert und manieriert, bei aller technischen Vollkommenheit sachlich leer und kleinlich, bis gegen Ende des Jahrhunderts eine sichtbare Aenderung eintritt und neues Leben sich zu regen anfängt. Es ist, wie immer die destinkte Sprache der Kleinkunst, hier der Buchmalerei, die, jede zarte Nuance betonend, uns am eindrucksvollsten den Entwicklungsgang der nunmehr einsetzenden Uebergangszeit vor Augen führt. Schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts deutet die französische Buchkunst die Verfeinerung der Zeit, aber auch den beginnenden Manierismus an. Es ist zunächst die Hofkunst Ludwigs IX., die bezeichnend zur gleichen Zeit, in welcher die Streckung der Figuren ihren Höhepunkt erreicht, zur Nachahmung der Glasmalerei übergehend, ihre Virtuosität bekundet, indem sie geschickt den Pinsel mit der Feder umtauscht. Diese flache «Liebhaberkunst» dauert zwar nur ein paar Dezennien, ja, die Buchkunst der soeben geschilderten Spätzeit ist ausgesprochen plastisch geneigt, ahmt direkt die Plastik nach, bis um die Jahrhundertwende die flächere Federzeichnung wiederum in den Vordergrund rückt.

Aber auch das Motiv hat sich inzwischen beträchtlich geändert; eine allgemeine Verweltlichung hat Platz gegriffen und in der Randornamentik, wie in den Vignetten fängt ein anmutiges Naturleben sich zu regen an, während Minnesängerromantik, höfisch profanes Leben neben überschwänglichem Madonnenkult die Textbilder prägen. Auch in der Form spricht sich diese Gegensätzlichkeit aus, denn die naturferne Gesucht- und Geziertheit (die sich noch stärker in der Plastik kundgibt) hat trotz vorübergehendem Zurückdrängen eher zugenommen; drastisch kontrastiert sie jetzt mit der naturfrohen Einrahmung. Erst nach 1350, als die realistische Tendenz gänzlich überwiegt, tritt auch diese Erscheinung allmählich in den Schatten zurück. Gleichzeitig aber setzt nun die malerisch-modellierende Behandlung von neuem ein. Völlig plastisch heben sich jetzt die Figuren mit allem Beiwerk von dem Hintergrund ab; ihre Trachten, gewöhnlich die der Zeit, werden in allen Einzelheiten nachgegangen, auch das Idealgewand, den heiligen Gestalten vorbehalten, wird reich und plastisch drapiert. So kann es denn nicht überraschen, wenn schliesslich auch das so beliebte Dornblattmotiv den Illuminatoren der Zeit zu trocken und dürftig erschien. Mit Blumen und grössern Blättern durchsetzt und durch allerlei launige Einfälle belebt, behauptet es jedoch den Platz bis gegen Ende des Jahrhunderts. Erst dann erscheinen Reben, Ahorn und Eiche, in deren Laubwerk eine bunte Welt von Tieren und Vögeln sich tummelt.

Die Bewegung in der Buchmalerei spiegelt sich naturgemäss auch in der Wand- und Tafelmalerei dieser Zeit ab, die zwar im Norden wie im Westen aus wohlbekannten Gründen äusserst spärlich vertreten, sich um so kraftvoller im Süden, zunächst in der neuerwachten Toscana entfaltet. Wir sehen, wie die ruhig-statuarische Erzählungskunst Cimabue-Giottos bereits zu bewegteren Formen übergeht, wie die Bewegung sich allmählich steigert, wie auch der Hintergrund, ursprünglich szenisch-flach sich nach und nach vertieft, ja, wie nun auch die Malerei ernsthaft mit Perspektiven, mit Raum- und Lichtproblemen ringt, indem sie durch stete Figurenmehrung, wie durch Einbau verkürzter Architekturen die Raumvertiefung zu erzielen strebt (Allichieri). Wir beobachten ferner, wie die Streckung der Figuren sich wiederholt (Typ. Orcagna), wie an Stelle gothischer Unnatur byzantinisch-sienesische Art tritt, bis sie schliesslich gegen Ende des Jahrhunderts einem ausgesprochenen Realismus weicht (C. Santo-Pisa), eine auffallende Individualisierung sich bemerkbar macht. Bereits um 1390 aber lässt die Raumtiefe, wie die malerische Tendenz nach und die vollrunde Körperlichkeit tritt von neuem in Erscheinung (Pietro da Puccio). Eine neue Epoche ist somit eingeleitet.

Wir erkennen in der soeben beobachteten Bewegungswelle eine typische Uebergangskurve, eine Kurve, die von einer Epoche zu der andern hinüberleitet, eine Brücke, die aus alten und neuen Elementen erbaut, alte und neue Zeit verbindet. Schon die griechische Antike zeigte uns r e l a t i v - g l e i c h z e i t i g dieses Bild; spärliche Reste byzantinischer Kunst deuteten es an.

Baukunst.

«Um des lebenspendenden Kreuzes willen», so heisst es in dem Bericht eines alten Chronisten, liess König Childebert I. die 558 geweihte Kirche St. Germain des Prés zu Paris als seine Grabkirche in Kreuzesgestalt errichten. Anfangs des 7. Jahrhunderts wurden dann von den Benediktinern, angeblich die Urheber der abendländischen Kreuzbasilika, wiederum in Westfranken, eine ganze Reihe von Klosterkirchen aufgeführt, die, wie die bereits erwähnte, alle die Gestalt des lateinischen Kreuzes aufwiesen. Damit war dem von innig-religiösem Empfinden getragenen Mittelalter jene sakrale Idealform in Erb gegeben, die die gesamte Baukunst, besonders des hohen und spätern Mittelalters prägen sollte. — Zunächst macht sich nämlich, von einigen Hofbauten abgesehen, eine gewisse Nüchternheit geltend, die, wie es sich in den

schlichten Bauten der wenigen Ueberresten offenbart, auf die einfache T-form der altchristlich überlieferten Basiliken zurückgreift. Auch die Fassaden jener Bauten scheinen völlig prunklos gewesen zu sein, nicht etwa wie diejenige des Torbaus vom Kloster zu Lorsch, die, noch der Uebergangszeit angehörend, uns die Prunkformen der merovingischen Spätzeit vor Augen führen dürfte. Bald setzt aber, der steigenden Bewegung in der Buchmalerei entsprechend, auch in der Baukunst ein neuer Geist ein. Zudem nimmt die Bautätigkeit, besonders das Bauen von Kirchen, unter der kräftigen Regierung der sächsischen Könige ausserordentlich zu; die alten Holzkirchen werden durch Steinbauten ersetzt und neue Gotteshäuser markieren den Weg des siegreich vordringenden Christentums. Es ist um jene Zeit, dass die an sich uralte Idee der bereits in Westfrankreich und am Oberrhein üblich gewordenen doppelchörigen Kirchenanlagen auch weiter nach Norden und Osten hin vordringt, wo sie nun der Neigung der Zeit, dem gesteigerten Raum- und Massengefühl entgegenkommend, rasch zu höchster Entfaltung gelangt. Bald wird nämlich, wo sich überhaupt doppelchörige Anlagen errichten lassen, nicht nur die gesamte Ostchoranlage an der Westseite wiederholt, sondern auch allmählich Krypt und Querschiff, schliesslich auch Vierungsturm dem Westchor beigefügt; es tritt somit eine Art Zentralbau in Erscheinung, ein völlig neuer Bautypus, der, ob zwar seiner Weiterentwicklung äusserst enge Grenzen gezogen, doch ein Jahrhundertlang besonders in der sächsischen Baukunst, nachklingt. Inzwischen aber ist als letzter und höchster Einsatz der nunmehr zur Neige gehenden ersten Bewegungswelle jener als spezifisch romanisch bezeichneter Baugedanken entstanden, der in der Choranlage des längst zugrunde gegangenen Baus von St. Martin zu Tours keimend zum Ausdruck gelangte, ein Bau, der, neben dem zweiten Bau von Cluny, einen so mächtigen Einfluss auf die kommende Entwicklung der Baukunst ausüben sollte. Hand in Hand mit der erstrebten Raum- und Massenentfaltung geht nun die plastische und malerische Belebung des Innern und der Fassade; war aber die letztere, dem frühromanischen Flächencharakter getreu, eine — zweifelsohne — äusserst karge, so hat es an einer inneren Belebung der Choranlagen, der Emporen, der Säulen und Kapitäle keineswegs gefehlt; als charakteristische Steigerung dieser Zeit fällt besonders das Novum des Stützenwechsel auf, der sich nicht etwa in und um sächsischen Gauen bemerkbar macht, sonderen sich auch in französischen Anlagen der damaligen Zeit nachweisen lässt.

Als um die Jahrtausendwende die Bewegung in der Buchmalerei nachlässt, ändert sich dementsprechend auch das Bild in

der Baukunst, freilich, ihrer trägeren Natur gemäss, allmählicher und besonnener. Auffallend vor allem ist der ausgesprochene Flächencharakter, der die nächstfolgende Zeit beherrscht; er spricht sich in den Fassaden der wenigen uns überlieferten Bauten aus, er prägt auch das Innere, dessen schwerfällige Säulen — oder häufiger — eckig-scharfgeschnittenen Pfeilerreihen die Monotonie der grossen Wandflächen kaum zu brechen vermögen und oft erscheinen gar Schildbogen, Lichtgaden und Emporen, als wären sie sozusagen aus den wuchtigen Mauermassen herausgesägt (Vignory-H. Marne). Und dauert auch im deutschen Reiche stellenweise der Stützenwechsel fort, der Eindruck von grösserer Leichtigkeit und Helligkeit, den er hervorgerufen, wird durch die Unterdrückung, die Schliessung der Langhausemporen, die eben um das Jahr 1000 einsetzt und mehr als ein Jahrhundert lang andauert[6]), nunmehr gänzlich aufgehoben. Dadurch aber entsteht nun ein völlig neuer Raumeindruck. Betrachten wir etwa das Mittelschiff von der Eingangshalle (resp. Westchor) her, so ergibt sich folgendes Bild: Ganz unten erhebt sich von der Vierung, durch die Lichtabstufung mehr oder weniger scharf getrennt, der Chor; beide, Chor und Vierung, sind noch karg und spärlich beleuchtet; zu beiden Seiten aber erfolgt die kahle oder flachbemalte, resp. bunt behangene Wandflucht, die das von oben empfangene Licht in den durch die ebenfalls als Fläche wirkenden Säulen- und Pfeilerreihen eng abgeschlossenen Raum des Mittelschiffs wirft, während die schweren Schlagschatten die ohnehin karg beleuchteten Nebenschiffe in einem mystischen Halbdunkel versenken; d. h. der Raum ist eingeengt, er ist optisch gänzlich auf Mittelschiff, ev. Vierung und Chor, beschränkt. Es ist, wie immer, das Raumempfinden, das in der Baukunst mit dem Auf- und Abstieg unserer Bewegungskurven am innigsten verbunden ist.

Während um diese Zeit nur stellenweise, durch rein persönliche Initiative, die Bautätigkeit eine Beförderung erfährt, setzt bereits im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts die zweite, grosse Bauepoche ein, die, sich wesentlich um 1150 bis 1180 gruppierend, eine so beträchtliche Anzahl gewaltiger Denkmäler hinterlassen sollte. — Gleichzeitig aber bereitet sich nun sichtbar eine Wandlung vor, eine auffallende Aenderung des Raum- und Massengefühls gibt sich kund. Es ist zunächst das instinktive Verlangen nach Bewegung, resp. nach Raum- und Massenentfaltung, wenn sich die Westfassade prunkvoll belebt, oder wenn die bereits angebahnte Choranlage mit Kapellenkranz nunmehr mächtig gesteigert

---

[6]) Nach Paul Frankl: Beginn der Gotik, dem auch zum Teil die folgende Beobachtung entnommen ist.

wird, vor allen Dingen aber ist es die solange vernachlässigte Höhe-Dimension, die Berücksichtigung erheischt, es ist die Vertikale, die, einst nur vorübergehend zur Geltung gelangt, sich jetzt im steigernden Masse bemerkbar macht, die mit allen Mitteln darnach strebt, die ernste und strenge Horizontale der frühen Romanik zu brechen. Nicht der Spitzbogen an sich war es, der ihn zum «Pionier der Gotik» machte, sondern seine bautechnischen Vorzüge, die, die Schlankheit der Türe und Fenster befördernd, ihm den Weg bereitete, und nicht etwa der Symbolik der gen Himmel strebenden Vieltürmigkeit galt es zunächst, wenn die Türme sich reckten und vervielfältigten, sondern die Aufhebung oder die Brechung der schroffen, oft dreimal wiederholten Horizontale der Dachtraufen, die es jedoch erst der Gotik gelang durch ihr Strebewerk völlig zu verschleiern. Allein — auch das Durchbrechen der festeähnlichen Mauermassen der Romanik ist ja nicht etwa auf ein spontanes Verlangen nach Licht und Helligkeit des Innenraumes zurückzuführen, sondern letzten Endes auf die aller Strenge und Schwerfälligkeit feindliche, auflösende und bewegungsfördernde Tendenz, die scheinbar jeder in Anreifen und Ausreifen begriffenen Zeit innewohnt; sahen wir doch, wie in Byzanz die kurzen, schwerfälligen Kuppeltrommeln sich allmählich reckten, wie sie sich auflösten und fazettartig gliederten, waren wir doch Zeugen, wie auch der strenge, erdgebundene dorische Bau allmählich emporwuchs, sich mit bewegten Friesen schmückte, sich mit einem Wald von hellen, schlanken Säulen umgab, bis auch er, wie der mit ihm verwandte romanische Bau sein Letztes geleistet hatte, einem neuen, wandlungsfähigeren Stilgefühl schliesslich den Platz räumen musste. — Aber auch in der Romanik bemerken wir vorderhand die allmähliche Aufnahme gotischer, d. h. stilistisch äusserst wesensfremder Elemente, auch hier beobachten wir das Rivalisieren oder zeitweilige Zusammengehen zweier Stilarten einzig mit dem gemeinsamen Ziel, der unentwegt fortschreitenden Entwicklung dienerisch entgegenzukommen. Der Gotik allein blieb es jedoch vorbehalten, uns die letzte gewaltige Steigerung aller Triebe vor Augen zu führen.

Ein völlig neues Stilgefühl zieht mit der Gotik in die Kunstgeschichte ein. Dem althergebrachten Stilempfinden so vollkommen entgegengesetzt, bekämpft die Gotik mit Vehemenz jede antike Regung, hält auch nicht inne, bevor jede Spur von Romanik aus ihrem Kreise verschwunden ist. Schritt für Schritt aber geht die Wandelung vor sich, Schritt für Schritt vollzieht sich die charakteristische Auflösung der Wände, die völlige Umgestaltung der Fassade und des ganzen Baus, der durch das stete Zunehmen der Strebepfeiler, Strebebogen und Phialen, eine stets detailliertere,

jede horizontale Linie durchbrechende vertikale Gliederung erfährt, die in den mächtigen Türmen bis zu schwindelnder Höhe weitergeleitet wird.

Allein, inzwischen hat auch das Innere eine auffallende Entwicklung durchgemacht, ein völlig neues Aussehen gewonnen. Die massigen, scharfgeschnittenen Pfeiler sind nun durch Stützen ersetzt, die, höher und schlanker und lichtumflossen, durch Dienste und flankierende Halbsäulen reich profiliert, den helleren, farbig und plastisch geschmückten Raum des Mittelschiffs beleben, der nach oben in schon beträchtlicher Höhe durch die Wölbung abgeschlossen, seitwärts jedoch noch durch die Wandflucht abgegrenzt ist, die aber durch Fenster und Emporen, schliesslich auch durch Triforien gebrochen und belebt, das in reicherer Fülle hineinströmende Licht auffängt und verteilt, das sich auch unter den nunmehr höheren Schildbogen den Weg bahnt, bis es sich in den bisweilen wiederholten Nebenschiffen allmählich verliert. Völlig logisch im Sinne dieser Entwicklung, die unverkennbar darauf hinzielt, einem erweiterten Raumgefühl entgegenzukommen, treten im Süden Frankreichs, stellenweise auch in Deutschland, jene Saal- und Hallenkirchen (Orange und Toulouse), schliesslich auch Kuppelbauten auf (Aquitanien), die durch andere Mittel den stets anwachsenden Raumtrieb zu befriedigen suchen. Es ist ja am Ende das gleiche Ziel, das die byzantinische Baukunst relativ-gleichzeitig verfolgte, indem sie sämtliche Raumeinheiten des Naos zu einer einzigen zusammenfasste; ja. es ist schliesslich auch das gleiche Streben, dem nunmehr die Gotik so verschwenderisch entgegenkommt, indem sie alle trennenden Elemente des weiten Kirchenraumes allmählich in leichte Zierformen umwandelt, jede konstruktive Schwere in dünnen Rippen und Diensten bannt, jede abschliessende Fläche in schillernden Reflex auflöst. Auch die obenerwähnte einengende Wandflucht, die noch im vollen13. Jahrhundert, obzwar auch reich und vertikal gegliedert, das gotische Mittelschiff abgrenzt, geht nun ihrer Auflösung, schliesslich — jedoch erst im späten 14. Jahrhundert — ihrer völligen Beseitigung entgegen, indem sich Chor und Vierung, Langhaus und Querschiff zu einer Raumeinheit zusammenschliessen.

Immer mehr aber prägt das stürmische Emporstreben aller Bauelemente, die jedes für sich nur einen integrierenden Teil der Gesamtheit darstellen, den gotischen Bau; denn die letzte Steigerung der grossen Bewegungswelle, die immer deutlicher hervortritt, kennt nur noch ein Ziel: das völlige und absolute Aufgehen aller Einheiten, aber auch aller Künste, in einer einzigen, grossen, malerischen Gesamteinheit. Es hat keine Baukunst gegeben, die vollständiger, inniger und einmütiger als die der Gotik, diesen,

aller Reife- und Spätzeit innewohnenden Einheitsgedanken verkörpert.

Die beginnende Manier und Unnatur, die uns in der Bildnerei wie in der Buchkunst des späten 13. Jahrhunderts entgegentritt, macht sich in der Baukunst dieser Zeit weniger bemerkbar. Ueberhaupt lässt jetzt die Bautätigkeit fühlbar nach, und erst das 14. Jahrhundert bringt eine etwas regere Tätigkeit mit sich; weniger zwar auf Neubauten gerichtet als auf Ausbau und Ergänzungen, ja auf Zutaten; denn die bereits beobachtete Uebergangswelle spricht sich jetzt auch in der Baukunst aus, auch hier bemerken wir eine Steigerung aller Werte bis zur Uebertreibung, bis zur völligen Negierung jedes konstruktiven Gedankens. So erlebt auch die Gotik ihre erste grosse Nachblüte, ja kommt in England, z. T. auch auf deutschen Boden, erst jetzt recht zur Entfaltung, während im Süden, in Italien, die mächtigsten Denkmäler des ausgehenden Mittelalters dem toskanischen Boden entwachsen[7]). — Um die Mitte des Jahrhunderts jedoch macht sich der nunmehr überall hervorbrechende Realismus auch in der Baukunst geltend. Der mehr oder weniger bereits in Manier erstarrten gotischen Formensprache tritt jetzt eine nüchtern-trockene Schematisierung entgegen, die schliesslich jenen abstrakt-folgerichtigen Stil zeitigt, den Dehio als «doktrinäre Gotik» gekennzeichnet hat. Zudem wagt sich nun auch die Horizontale hervor — ein Zeichen der Zeit — ihre hauptsächlichsten Befürworter aber sind die immer zahlreicher werdenden Predigerkirchen, sind die Saal- und Hallenkirchen, die ursprünglich zwar dem unbegrenzten Raumempfinden aller Spätzeit entgegenkommen, nunmehr, gegen Ende des Jahrhunderts sich zusehends einengen, in sich zusammenziehen. Ein neues Raumgefühl hat Platz gegriffen, ein gedrängtes, sogenanntes antikes Raumempfinden, das somit die neue Epoche, die Epoche der Renaissance, einleitet.

[7]) In dem gotischen so gut wie in dem byzantinischen Sakralbau des 13. und des 14. Jahrhunderts ist der «barocke Gedanke» des Mittelalters verkörpert; auch antikes Stilempfinden setzte ihm auf toskanischem Boden ein typisches Denkmal: den Dom zu Pisa.

Epoche der Renaissance

(ca. 1390 bis ca. 1760).

Bildende Kunst.

Die überaus reiche Buchkunst, die uns das 14. Jahrhundert hinterlassen, führt uns aus einer romantischen, ganz in Rosa und Hellblau[1]) getauchten Traumwelt in die vielfarbige, aber nüchtern reale Wirklichkeit des angehenden 15. Jahrhunderts hinein. Der Künstler gibt die Welt wie sie ist, wie er sie sieht und wie er sie liebt. Wir betreten mit ihm das gotische Audienzzimmer des Fürsten und Mäcens, wir sehen vor uns den Bauer, der seinen Acker bestellt und wir hören förmlich das Gekläff der jagenden Meute, die aus dem herbstlich entblätterten Wald hervorbricht. Ja, das Paradies selbst wird auf die Erde herunter geholt und jede heilige Handlung spielt sich alsbald auf saftgrünem Rasen und blühenden Wiesen ab. Eine Epoche aber, die von Anfang her eine so lebensbejahende Sprache führt, müsste, wenn irgend eine, potenzierter denn je uns die beobachtete, sich scheinbar ewig wiederholende Kurvenbewegung vor Augen führen. — Wir haben bereits gesehen,. wie die flächetendierende Idealkunst der Bilderhandschriften gegen 1350 wiederum zur Modellierung und malerischen Behandlung überging, um bei dem Eintritt in die neue Epoche, wie dies stets der Fall war, eine volle Plastizität anzustreben, eine Plastizität aber, die sich entschieden zunächst den Figuren zuwendet. Es war von jeher so, und auch die Frührenaissance steht trotz ihrem ausgesprochenen Interesse für die umgebende Natur nicht davon ab. Die animalische Welt, vor allem aber der Mensch ist es, dem Achtung und Vorzug gebührt. So ist denn der Hintergrund zunächst eher flach und leblos, eher szenisch empfunden, und erst die kommende Generation, erst das Raumempfinden einesMasaccio oder eines v. Eyck überwindet allmählich die partielle Flächenneigung. Denn eben jetzt setzt die malerische Bewegung ein, die Hand in Hand mit der Raumvertiefung die Staffage berücksichtigt, die Figuren langsam zurückdrängt, während die Bildnerei an der Bewegung teilnehmend, sich — wie dies bereits in der Antike der Fall war — mit Vorliebe dem Relief zuwendet, dessen Schatteneffekte den malerischen Ausgleichsbestrebungen

---

[1]) Bevorzugte Farben dieser wie jeder frühen Uebergangszeit.

wirkungsvollst entgegenkommen. Die Bewegung, die nach 1450 rapid zunimmt, erreicht um 1480 ihren Höhepunkt, um dann gegen 1500 wieder abzuflauen; denn bereits um 1490 hat die Figur ihre vollrunde Körperlichkeit zurückgewonnen. Von dieser Bewegung sprechend sagt Richard Hamann[2]) «. . . In ihr vollzieht sich innerhalb eines halben Jahrhunderts ein Fortschritt, der die Entwicklung der Kunst in den nächsten Jahrhunderten vorwegnimmt, eine Entwicklung vom klassischen Stil bis zum barockesten Ende». Man könnte diesen Satz mit einiger Berechtigung jeder Frühepoche überschreiben[3]); die Renaissance jedoch ist es, die uns den erwähnten Vorgang, auf den uns bereits die griechische Antike so eindringlich aufmerksam machte, am eindrucksvollsten vor Augen führt, allein weil sie jene Bewegung nicht nur, wie die Antike, in Stein und Erz, sondern auch in noch höherem Masse durch das so wechselreiche Spiel ihrer leuchtenden Farben vielfach wiedergibt.

Es könnte auf dem jetzigen Stand unserer Untersuchungen selbstverständlich erscheinen, soll aber nichts destoweniger erwähnt werden, dass diese erste Bewegungswelle der neuen Epoche annähernd gleichzeitig den Süden und den Norden ergreift, ja selbst in den politisch-zersplitterten, von Krieg und Fehden überzogenen Westen sich nachweisen lässt. Ebenso unbestritten aber behauptet jedoch Italien die restlose und unbedingte Führerschaft bis ins 17. Jahrhundert hinein. Ja gerade ihre Frühkunst, weniger befangen und leidenschaftlicher bewegt als die des Nordens, zeigt uns, durch den ganzen Zauber ihrer Formen und Farbenpracht erhellt, jede Phase des Entwicklungslaufs, jede neuerkletterte Stufe der Bewegungsskala. Und in welcher Fülle! Die Erztüre allein des Baptisteriums zu Florenz — um nur ein Beispiel zu nennen — führt uns ja die ganze Entwicklung vor, die Entwicklung von realistischer Strenge, von Ruhe und Einfachheit, bis zur höchsten malerischen Steigerung aller Reliefkunst. Und nun die zahllosen Meister der Farbe! Bereits Masaccio vermittelt uns, trotz der Kürze seines Lebens wirkungsvoll den Uebergang von Fläche zum Raum, von einfacher, erhabener klassischer Ruhe bis zum Einsetzen der Bewegung. Castagno folgt ihm nach. Von dem Raumgefühl eines Masaccio aber bis zu den kühnen Untersichtsperspektiven Melozzo da Forlis' ist ein weiter Weg, er wird trotzdem in weniger als 50 Jahren zurückgelegt. Die Lösung der Probleme der Verkürzung wie die der Perspektive war von jeher, wir haben es ge-

---

[2]) R. Hamann: Frührenaissance der italienischen Malerei.

[3]) Die Malerei der Frühepoche unterscheidet sich freilich hier wie immer von derjenigen der Spätzeit (der «barocken») durch die charakteristische Plastizität ihrer Figuren-Gestaltung.

sehen, der Ehrgeiz der ringenden Frühzeit; der verwegene Illusionismus da Forlis aber sagt uns, dass auch einer vorgerückten, leidenschaftlich bewegten Frühzeit etwas von jener grenzenlosen Raumsehnsucht innewohnt, die bis jetzt jede ausgehende Epoche gekennzeichnet. Es ist das Austoben der ersten Bewegungswelle, das uns hier potenzierter denn je entgegentritt. Die treue Begleiterin aber jeder malerischen Steigerung, jene schwärmerisch-fromme, ins Sentimentale gehende Gefühlsinnigkeit, tritt uns wohl nirgenswo augenfälliger entgegen als gerade in der Kunst der frühen Renaissance. Eine träumerisch-zarte, oft von wahrhaft menschlicher Innigkeit getragene Kunst, die man versucht wäre, romantischer als die Romantik zu nennen. Nicht etwa, dass diese Romantik nur unter dem tiefblauen Himmel des Südens gedieh. — War auch die italienische Frührenaissance vorzugsweise das leuchtende Vorbild der deutschen Praerafaeliten des frühen, relativ-gleichzeitigen 19. Jahrhunderts, es hat keine gefühlsinnigere, von wahrer Frömmigkeit getragene Kunst gegeben als diejenige, die aus den Werken des Lukas Moser und Schongauers spricht, und eine Mondscheinidylle, wie die des Lukas Moser zu Tiefenbronn ist Romantik reinsten Wassers. In Schongauer jedoch begegnet sich diese ideale Strömung von Tiefe und Innerlichkeit mit dem krassen Wirklichkeitssinn des ausgehenden Jahrhunderts. Man denkt unwillkürlich, ohne auch direkt zu vergleichen, beim Anblick seiner Passionsfolge an die Wahrheit und Leidenschaft eines Donatello, an den packenden Realismus des Signorelli. Dieser aber vermittelt uns den Uebergang in das 16. Jahrhundert, indem er noch einmal die ganze Leidenschaft der malerischen Frühzeitbewegung naturwidrig in jene Scheinplastik hineinträgt, die so auffallend die Malerei um 1500 prägt. Denn die Plastizität, die zwar in Immanenz der epochalen Entwicklung logischerweise erfolgen musste[4]), nimmt diesmal so extreme Formen an, wie wir sie bis jetzt noch nicht erlebt haben. Dass jedoch der Hintergrund diesem Trieb entgegenkommend wiederum in Fläche übergeht, ist uns bereits ein altbekanntes Phänomen. Wir wissen, wie dieser Flächenzwang um 1500 das ganze Abendland beherrscht; interessant aber ist zu beobachten, wie noch jetzt häufig der Maler die Figur auf den völlig kahlen, meistens hellen Grund hinstellt, erinnert es uns doch an die Vorliebe für den kahlen Pergamentgrund der Illuminatoren der relativ-gleichzeitigen Bilderhandschriften des Mittelalters.

---

[4]) Vergleiche die plastische Art der Malerei gegen 1500 mit der Art etwa Pietro da Puccios (Craezione-Campo Santo Pisa).

Während die Decke der Sistina sozusagen in Anknüpfung an Signorelli uns die ideale Weiterentwicklung der Scheinplastik, ja, in erweitertem Sinne, auch die der Plastik zeigt, beobachten wir, wie sich in der Wand- und Tafelmalerei das Raumgefühl allmählich wieder einfindet, wie auch die malerische Bewegung von neuem wieder einsetzt, in Corregio zunächst ihre höchste Höhe erreicht. Zunächst — denn wir haben es mit jener kurzen, kraftvollen «Stosswelle» zu tun, die, der Reife- und Spätzeitwelle vorausgehend, stets von einer Niveausenkung gefolgt wird. Wie immer, ist diese Welle von einem gesteigerten Idealrealismus geprägt, der gar zu ausgesprochenem Realismus neigt[5]), und der auch in der gleichsam barocken Kunst eines Coreggios bei weitem nicht versagt. Bereits bei Michelangelo keimt freilich der barocke Gedanke, schon in den früheren Werken dieses Meisters setzt die herkulische Muskulatur, die barocke Uebertreibung ein. Hand in Hand geht sie mit der zunehmenden Streckung der Leiber, eine zwar altbekannte Erscheinung, die uns nicht mehr in Ueberraschung versetzt, die uns jedoch in ihrer Verquickung mit michelangelesker Manier umsomehr interessiert. Denn — rein formal betrachtet — wozu noch diese Streckung der mächtigen Titanenleiber? Wozu auch die hypertrophe Figurengestaltung des späteren Rubens? Es ist die plastische Verkörperung jener Triebe, die uns bereits besonders in der Baukunst aller Reife- und Spätzeit so charakteristisch entgegentreten, einmal der Vertikaltrieb, der fortwährend bestrebt ist, der Horizontale der Frühzeit entgegenzuwirken, wenn nicht sie völlig aufzuheben, dann das gesteigerte Massengefühl, das Streben nach Stoff- und Massenentfaltung, dem wir das gewaltige Ausmass jener Bauten schliesslich verdanken. Freilich war dies barocke, auf die Plastik übertragene Massengefühl auch der Antike bekannt. Sowohl die Figuren, wie auch das Gewand unterlagen der «barocken Uebertreibung», und wir sehen, wie in der Gotik, wie nun auch in der Renaissance das Gewand, das Tuch, die Draperie stofflich und malerisch verwertet wird, bis endlich das Spätbarock sich in einem wahren Gewand-Orgiasmus austobt.

Dem Barock gehen jedoch zwei Bewegungen voraus, die die Kunstgeschichte als Manierismus, resp. als Eklektizismus bezeichnet. Wir wissen zwar jetzt, dass dies epochal-wiederkehrende Erscheinungen sind, dass sie z. T. Folgeerscheinungen einer vorübergehenden Erschöpfung, z. T. auch formale Aeusserungen jener sich stets wiederholenden Auseinandersetzung früh- und spätzeitlicher Tendenzen darstellen. Die Nachahmung zunächst

---

[5]) Lysippos - Lysistrat. Justinianische Hofkunst.

grosser Meister (Rafael, Michelangelo, Dürer), dann die freiere Nachbildung, die allmählich selbständigere Verarbeitung, die sich unter Heranwachsen neuschöpferischer Kräfte vollzieht, das langsame Zurückdrängen endlich des plastischen Empfindens unter Zunahme des malerischen, das gleichsam als Ausdruck für das Zurückweichen eines antiken, lebensbejahenden Geistes zugunsten einer religiösen, jenseits gerichteten Bewegung (Gegenreformation) gelten darf, das alles haben wir schon oftmals und zwar relativ-gleichzeitig erlebt. Jede Epoche kennt diese Erscheinungen, jede Epoche hat auf der Scheide zwischen Früh- und Reifezeit diesen Kampf zu bestehen. — Denn wir nähern uns nun in raschem Tempo jener höchsten malerischen Steigerung, deren Ueberwindung, wie immer, das nochmalige Zusammenraffen aller idealen Kräfte bedeutet, und noch einmal beobachten wir, wie der leidenschaftlich gesteigerte Idealismus die naturwahre Form durchbricht und in Abstraktion übergeht. So bei Greco. Seine gespensterhaft-gestreckten, aber völlig durchgeistigten Gestalten sind uns etwas mehr als visionäre Schöpfungen eines einsamen und eigenwilligen Grüblers, seltsam klingt in ihnen nach die geisterhaft-phantastische, aber so eindrucksvolle Kunst des mittelalterlichen Gilabertus. Die Wesensverwandtschaft des relativ-gleichzeitigen Giebelfelds der Kathedrale zu Autun mit den späteren Werken Grecos ist eine auffallende. — Abseits jedoch von der mächtig wogenden Leidenschaft der grossen barocken Kunst, so kraftvoll in Rubens und dem jüngeren Bernini verkörpert, begegnet uns nun die zweite Begleiterscheinung jeder gipfelnden Bewegung; die zarte und milde oft ins Sentimentale gehende Stimmung, die sich bald in den Menschen, bald aber auch in der Natur abspiegelt, wird doch aus ihr die klassische, die romantische Landschaft, die Kunst eines Poussin, eines Claude Lorrain, eines Salvator Rosa geboren. Besonders Murillo aber, Carlo Dolci, Fr. Furini, z. T. die Bologneser, wie auch der spätere Rembrandt sind echte Kinder dieser Zeit. Von Grund aus tief religiös zeigt jedoch diese Kunst, die gelegentlich noch in visionärphantastischen Darstellungen zu schwelgen liebt, bereits ein zunehmendes Interesse für das Genrehafte, für das Alltäglich-Zufällige. Gleichsam wie ein Rückschlag aber gegen diese idealgefärbte Genrekunst, tritt uns um die Mitte des 17. Jahrhunderts jener bekannte, sowohl inhaltlich wie formal ausgesprochene, bis ins schaurig-vulgäre gehende, Realismus entgegen, ein Realismus, der die Kunst allmählich verflacht, der sie immer mehr bis zu geistloser Nachahmung herabdrückt. Dabei triumphiert nun die Technik; die virtuose Verwertung der malerischen und plastischen Effekte ausschliesslich im Dienste der Dekoration nimmt zu. Be-

redt drückt das Versailles der 60—70er Jahre den geistigen Tiefstand aus, den die ganze abendländische Kunst nach 1650 vorübergehend einnimmt; die leere Pracht- und Prunkentfaltung seiner Säle, die kalte Schönheit seiner Deckenmalerei, die äusserst realistische Porträtähnlichkeit seiner Plastik, das alles ist zwar Hofkunst, ist ars triumphans durch und durch, aus den Nischen und Ecken aber der Säle und endlosen Korridore tritt uns der prosaische Geist der ganzen Zeit entgegen, jene Zeit, die unter Kunst lediglich nur glänzendes Können verstand. Es wird bereits aufgefallen sein, dass diese technisch so vollkommene, aber geistig so leere Kunst keineswegs eine Sondererscheinung der Barockzeit darstellt, dass sie vielmehr jeder Spätzeit eigen ist, sie ist das Zeichen ihrer Erschöpfung, sie ist das memento mori der Epoche. Es ist bezeichnend, dass während diesem Tiefstand, der keine 20 Jahre dauerte, die französische Malerei von einem zeichnerisch-pathetischen Stil in Poussins Manier beherrscht war, der um 1690 wiederum in einen malerischen überging, es ist diese Tatsache umso interessanter, weil, wie erwähnt, auch die relativ-gleichzeitige Buchmalerei des Mittelalters eine ähnliche Wandlung durchmachte. Uebrigens ist ja diese Bewegung nicht nur eine lokale. Bereits früh macht sich im 17. Jahrhundert gleichsam als Gegenreaktion gegen die malerisch-barocke Uebertreibung, eine mehr linear-geneigte Richtung geltend, die in Italien, besonders aber in Spanien und den Niederlanden immer mehr als Parallelerscheinung auftritt, bis sie schliesslich vorübergehend überwiegt. Denn war das 16. Jahrhundert noch synthetisch orientiert, der Geist des 17. ist ein analysierender; Gegensätze machen sich geltend. Neben einem Rubens finden wir noch in den 30er Jahren einen Velasquez, einen Poussin, neben einem Rembrandt einen Franz Hals. Als gegen Ende des Jahrhunderts der Realismus nachlässt, als sich selbst in der Akademie eine neue malerische Bewegung ankündet, stehen wir bereits an der Schwelle einer neuen Zeit. — Denn das letzte rauschende Ausleben der barocken Kunst, das uns das lieblich-poesierciche, ob auch theatralisch-gefallsüchtige Rococo in blassen und zarten Farben vor Augen führt, trägt schon in sich die Keime eines neuen starken Lebens, bereits mit ihr setzt ein neuer Geist ein; eine neue Epoche bricht alsbald an. Es wird kaum nötig sein, auf die allzubekannte Wesensverwandtschaft aufmerksam zu machen, die diese Uebergangskunst mit der relativ-gleichzeitigen des späten Mittelalters verbindet. Geist und Naivität, Natur und Unnatur, Pietät und Frivolität begegnen sich in ihr. Trotzdem aber ist in der formalen Entwicklung eine gewisse Einmütigkeit unverkennbar, ein bewusstes Vorwärtsstreben lässt sich feststel-

len, das der vorangehenden, zwischen linear- und malerisch-schwankenden Kunst völlig abging.

So zeigt denn das 18. wie das 14. Jahrhundert das gleiche Bild: eine bis um die Mitte des Jahrhunderts zunehmende malerische Bewegung, die durch eine stets hellere und zartere, stets leichtflüssigere Vortragsweise gekennzeichnet, ihren spätzeitlich-dekorativen Charakter schliesslich noch durch Flächenneigung unterstreicht. Dann folgt der schroffe, plastisch-tendierende Abstieg, der uns in kürzester Frist in eine neue Epoche hineinführt. Körperlich-vollrund hebt sich die Figur von einem noch relativflachen szenischen Hintergrund ab. Die gipfelnde Kurve jedoch dieser Uebergangszeit zeigt uns, wie immer, die grosse, leidenschaftlich erregte Monumentalkunst neben der stillen Idylle einer abseits gelegenen Welt. — In gotischen Prachtbauten zunächst lebte die Leidenschaft der spätmittelalterlichen Kunst sich aus, in den Bilderhandschriften verborgen aber blühte die kleine, intimere Kunst, jene naive Ritter- und Minnesängerkunst, die in den Theatermalern des früheren 18. Jahrhunderts nachklingt. Schlagend erinnert uns das Lustwandeln schmächtiger Höflinge und Jungfrauen an die Fêtes galantes und Pastoralen eines naiv-unverdorbenen Watteau.

Etwas Geistig-Aetherisches prägt trotz aller Theatralik und Unnatur die gesamte Kunst dieser Zeit, prägt die extatisch bewegte Bildnerei, wie die dekorative Monumental- und Illusionskunst, die die Decken und Wände durchbricht und in gewaltigen Perspektiven uns den Ausblick in die duftige Ferne einer übersinnlichen Welt eröffnet. Die ungeheure, aller Spätzeit innewohnende Raumsehnsucht zeigt uns den Ausgang der Epoche an.

Baukunst.

Es ist bezeichnend, dass gerade um jene Zeit, in welcher die illusionistische Raumkunst des Rococos ihre höchste Höhe erreichte, die reale Raumkunst, die Baukunst, ihr den einfach nüchternen «Zopfstil» demonstrativ entgegenstellte, dessen gedrängt-geschlossene Form nunmehr die neue Epoche einleitet. — Zunächst hätten wir uns jedoch mit der Baukunst der soeben malerisch wie bildnerisch besprochenen Epoche zu beschäftigen, deren Anfänge uns wiederum in die späte Gotik zurückversetzt, die Gotik, die auch bis in das 16. Jahrhundert hinein ihre Herrschaft über die Baukunst des Nordens und Westens ausüben sollte. Denn, wie bereits erwähnt, ist der Stil als solcher durchaus kein scheidender Faktor in der Entwicklungsmechanik unserer Kur-

ven. In engster Verbindung zunächst mit der Geistesströmung, aus der er geboren, strebt er entschlossen darnach, sich voll und ganz auszuleben; sorgsamst bemüht, sich der fortschreitenden Geistesentwicklung anzupassen, scheut er jedoch nicht davor zurück, von der ursprünglichen Richtlinie abzuweichen, ja, schliesslich Zugeständnisse zu machen, die seinem innersten Wesen widersprechen, um auch nur sein Leben mit einigen Dezennien zu verlängern. — So sehen wir, wie die Gotik in eine Zeit hineinragt, die sich bereits vollends einem neuen Raum- und Massengefühl zugewendet hat, die aber vor allen Dingen eine ausgesprochene Abneigung gegen die Direktive jedes Spätzeitstils, gegen die Vertikale, zur Schau trägt, und die gotische Baukunst, die uns gegen 1400 entgegentritt, ist bald nur noch ihren Zierformen treu geblieben; verschwunden ist das unmässig weitgedehnte Raum- und Massengefühl, verschwunden auch die Alleinherrschaft der Vertikale, immer deutlicher spricht sich die horizontale Neigung aus, immer mehr zieht sich der Bau in sich zusammen. Symptomatisch ist schon — es wurde bereits darauf hingewiesen — das Einziehen des Querschiffs zu bewerten, symptomatisch auch im Westen die Erscheinung des «Perpendicularstyles», des wagrechten Turmabschlusses, des Tudorbogens etc.; bis in der Renaissance der Epoche ein neuer Stil erwuchs, der, weil ausgeprägter Horizontalstil, von vornherein berufen schien, die sofortige Herrschaft zu übernehmen. Trotzdem behauptet sich die Gotik. Als im frühen 15. Jahrhundert die malerische Bewegungswelle das ganze Abendland ergriff, wich zwar auf italienischem Boden die Gotik allmählich vor dem formstarken Nebenbuhler zurück, übte aber im Norden und Westen unumschränkt ihre Herrschaft aus, ja, entfaltete dabei einen Erfindungsreichtum, der von neuerwachtem Leben zeugte und in auffallendem Gegensatz zu dem «doktrinär» erstarrten Stil des späten 14. Jahrhunderts stand. Aber auch die Renaissance hat keine anmutigere, lebensfrischere und erfindungsreichere Zierkunst erzeugt als diejenige des 15. Jahrhunderts, ja selbst die strengere Rustica der «klassischen» Baukünstler trägt gerade durch ihre reiche Fazettierung zur äussersten Belebung der Fassade bei.

Wie immer ist die Bewegungswelle von einer regen Bautätigkeit begleitet, wie immer strebt der Raum nach Erweiterung, strebt die Vertikale die horizontale Strenge der Frühzeit zu brechen; es gelingt ihr niemals völlig. Auch die gewaltigen, längst geplanten Turmbauten gelangen nie zur Ausführung oder zum Abschluss, ohne dass dabei auch die Horizontale kräftig zur Sprache kommt (Strassburg, St. Gudule u. a.). —

Fast nüchtern, kahl und streng scheint uns trotz ihrer Gross-

zügigkeit die Renaissance-Fassade, die uns um das Jahr 1500 entgegentritt. Der Flächenzwang, der, wie bereits erwähnt, um jene Zeit die abendländische Malerei beherrschte, drückt sich nun auch in der Baukunst aus. Jede kräftige Bewegung scheint jetzt verpönt, jede ausgeprägte Vertikale wird sorgsamst unterdrückt; die Fenstereinrahmung ist flach oder fehlt gänzlich, die Säulen sind durch Pilaster ersetzt; schnurgerade zieht sich die scheidende Horizontale den Stockwerken entlang. Diese ausgeprägte Stilstrenge ist nur von kurzer Herrschaft, sie drückt sozusagen das Ruhebedürfnis aus nach dem Abstieg der ersten Bewegungswelle, das Aufatmen gleichsam bevor dem Aufstieg der zweiten und geht parallel mit einer gewissen Dürftigkeit der gotischen Raum- und Zierformen des Nordens und Westens, die sich räumlich besonders in den Typen der niedrigen Saal- und Hallenkirchen ausspricht. Denn das vielerwähnte gedrängte Raumgefühl macht sich, obzwar auch weniger auffallend um 1500 so gut wie gegen 1400 geltend, wobei jedoch hier, wie immer, unter «gedrängtem Raumgefühl» nicht unbedingt jenes Empfinden zu verstehen ist, das der realen Wirklichkeit eines kubisch gedrängten Raums entspricht, sondern auch dasjenige, das sich durch eine relative, künstlich erstrebte und erreichte Einengung des Gesichtsfeldes befriedigt erklärt. Auf welche Weise die relativ-gleichzeitige Romanik im Kircheninnern dies Problem instinktiv löste, wurde bereits gezeigt. Es ist interessant zu beobachten, wie nun auch die sakrale Baukunst der Renaissance zu ähnlichen Mitteln greift, indem sie, das Mittelschiff scharf abgrenzend, die schlanken Säulen der basilikalen Frührenaissance-Anlagen durch wuchtig schwere Pilaster ersetzt, diese auch allmählich, ähnlich wie die Romanik, reich und manigfaltig profiliert, um nun in ihrer weiteren Entwicklung, wie die Gotik, nur noch theatralischer, zu faszinierenden Raum-, Licht- und malerischen Illusionseffekten zu übergehen.

Wir kehren zu dem Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurück und beobachten nun, wie die zweite Bewegungswelle alsbald einsetzt, die, wie immer, indem sie alle Werte und Masse steigert, im wesentlichen doch das Bild der vorausgehenden Welle wiedergibt. Es sind zunächst die Bramanteschüler, die in Italien den strengen Renaissancebau von neuem in bewegteren Formen einkleiden, während nunmehr im Norden und Westen Europas die Gotik ihre letzte Blüte entfaltet. — Schon die Bauentwürfe des jungen Giulio Romano, wie die des Rafael, sprechen konstruktiv wie dekorativ eine bedeutend lebhaftere Sprache; zudem zeigen sie uns in gewissem Sinne die Richtlinien der kommenden Entwicklung an, erkennen wir doch in ihnen bereits den Gedanken

sansovinisch-palladianischer Hallenbauten, ist doch in ihnen die Idee der sogenannten grossen Ordnung, d. h. die Sehnsucht nach der Vertikale bereits angedeutet (Palasso del Te, Villa Farnesina, Villa Madama). Bis gegen Ende des Jahrhunderts jedoch herrscht die scharf markierte Horizontale der Renaissance, langsam verdrängt sie nun auch im Westen und Norden die neue rivalisierende Wagrechte der Gotik. — Die epochale Entwicklung geht ihren Gang. Ein unerschöpflicher Ideenreichtum begegnet uns in der stets zunehmenden, mannigfaltig-variierten Belebung der Fassaden, wie in der zunächst flächeren, dann allmählich zunehmend malerischen Innendekoration. In den Eckrisaliten aber, wie in dem Zusammenfassen und Uebereinanderstellen der Säulen, erkennen wir das langsame Anwachsen der vertikalen Neigung, die zwar für kurze Zeit zurückgedrängt, d. h. während dem Abstieg der Stosswelle, gegen 1570 rapid zunimmt, um schliesslich zunächst zum klassizistischen Vertikalbau (Pal. Valmarana 1566), dann aber zum Barockbau zu führen.

Ueberblicken wir nun die Zeit etwa von 1520 bis 1570, so fällt uns vor allem auf, das abermalige Rivalisieren zweier Baugedanken, die zwar in schärfstem Gegensatz zueinander, allmählich jedoch beide der Idee des Vertikalbaus entgegensteuern. Es ist einerseits jene auf das malerisch-bewegte und zierlich-elegante hinzielende oberitalienische Richtung, die sich wesentlich in den Bauten Sansovinos und Palladios verkörpert und in reinstem Klassizismus endigt, anderseits aber die eher unteritalienische «römische» Richtung, die einen zunächst auf Flächenwirkung bedachten Monumentalbau anstrebt, der durch Michelangelo gefördert, schliesslich zum Barockbau führt. — Der Kampf aber — sagen wir — zwischen monumentalem Flachstil und malerischem Raumstil, beobachteten wir wiederholt, jede Epoche weist anreifend einen solchen auf (Dorik gegen Jonik, Achtstützen- gegen Vierstützenbau, Romanik gegen Gotik). Neu ist auch nicht die mehr oder weniger lokale Beschränkung des einen oder des anderen Bautypus als Träger des Vertikalgedankens, der, wie wir es gesehen haben, stets die Spätzeit beherrscht; neu dagegen wäre scheinbar die Beharrlichkeit und die schliesslich doch recht allgemeine Bevorzugung des «Flachstils» in casu Barocks zu nennen. Allein, auch diese Annahme erweist sich bei näherer Betrachtung als hinfällig, denn dem Barockbau des vollen 17. Jahrhunderts kommt jenes Prädikat keineswegs mehr zu. Aus dem ernsterhabenen Flachstil des frühen Barocks ist um 1650 ein durch und durch malerischer hervorgegangen, ein Stil, der den Klassizismus sozusagen mit dessen eigenen Waffen bekämpfend, jeden Pilaster in eine Säule umwandelt, jede Fläche bald in malerischer Be-

wegtheit auflöst, ohne auch auf irgend eine Weise die vertikale Gliederung zu beeinträchtigen, die vielmehr sich immer deutlicher ausspricht. Und nun tritt auch noch die ganze Theatralik der Spätzeit hinzu, die dem Palastbau, sowie dem Sakralbau, dem Aeussern wie dem Innern, ihr eigentümliches Gepräge verleiht, und die in der Kunst eines Boromini, eines Pozzos ihre losgelassenen Orgien feiert. Der Prozessionismus, die dramatische Steigerung, der malerische Raum-Illusionismus, kurz, alle jene rauschenden Raum-- Farben- und Lichteffekte, deren bestrickender Zauber den Beschauer umwebt, seine Sinne betört, ihm eine imaginäre Welt, eine Theaterwelt vorspiegelt, das sind jetzt die Probleme, die sich dem Künstler aufdrängen, dem Architekten so gut wie dem Bildner, wie dem Maler, denn immer mehr wird nun der Bau -- der Monumentalbau — die eine grosse künstlerische Gesamteinheit, der alle Künste sich unterordnen, in der alle Künste harmonisch aufgehen. Zeigte uns nicht die relativ-gleichzeitige Gotik ein ähnliches Streben, war nicht die gotische Kathedrale jener Zeit ein einziger Organismus, eine harmonische Trinität der Künste? Und stand nicht die Bildnerei, wie sicher auch die Malerei völlig im Dienste des späten antiken Tempels, der Burgen, Palästren und Thermen? Denn, sowenig wir auch über die Malerei jener Zeit wissen, es leuchtet doch ohne weiteres ein, dass die in allen perspektiven Künsten erfahrene Wanddekoration des bildnerisch wie musivisch geschmückten römischen Land- und Wohnhauses, wie es in Pompeji annähernd intakt aus den Lavamassen emporstieg, einzig nur ein äusserst bescheidenes, ja ein winziges Abbild der grossen, monumentalen Raumkunst kaiserlicher und öffentlicher Prachtbauten des alten Roms darstellte. — Das Rococo bringt, ähnlich wie das 14. Jahrhundert in der Gotik es tat, noch einmal dies ganze, genial organisierte Zusammenwirken aller Künste und zwar potenziert-verfeinert, zum Ausdruck.

Der Ernüchterung aber in der Malerei wie in der Bildnerei des späten 17. Jahrhunderts entspricht naturgemäss eine ähnliche Bewegung in der Architektur, deren Formensprache uns die allgemeine Erschöpfung des barocken Erfindungsgeistes vor Augen führt. Die Kunst erstarrt in möglichst genauer, aber lebloser Wiedergabe akademisch geprüfter und gut geheissener Formen. Die Technik triumphiert. Erst die gegen 1700 einsetzende Uebergangswelle trägt, wie wir es wiederholt beobachtet haben, den neuen Frühling auch in die Baukunst hinein. Nichts zeigt uns dies deutlicher, als der so reizvolle, auf französischem Boden entstandene Styl Régence, der gleichsam den alten saftleeren Barockstamm mit frischen Blüten schmückte. Ist auch der Regentschaftsstil, wie

das ihm folgende Rococo wesentlich auf die Innendekoration beschränkt, so offenbart sich doch bereits in ihm die bald auf allen geistigen Gebieten sich bemerkbar machende Rückkehr zur Natur. Die rein schablonenmässig erstarrte Barockornamentik wird durch freiere und natürlichere Formen ersetzt, die Strenge der Wandgliederung durch anmutig-belebende Naturmotive gemildert, die Symmetrie zunächst gewahrt. Erst das Rococo, ein Uebergangsstil wie kein zweiter, bricht völlig mit jeder Symmetrie, bringt zugleich aber das Naturmotiv zu reichster Entfaltung.

Es wurde bereits auf die so charakteristische Gegensätzlichkeit hingewiesen, die diese, wie jede Uebergangszeit prägt, eine Gegensätzlichkeit, die Natur an Unnatur gesellt, die Sinn und Gegensinn vereint: kein Stil aber spricht dies deutlicher aus, als das so heitere, geistreich-phantastische Rococo. An sich nur ein Zeitstil, ein lebhafter räumlich wie lokal begrenzter Ausdruck der ansteigenden Bewegungswelle bringt uns das Rococo einerseits die bis aufs äusserste gesteigerte barock-theatralische Unnatur, die völlig unkonstruktiv empfindend, sich in weitgehendster Asymmetrie gefällt, anderseits aber, und zwar in schroffstem Gegensatz, das in üppiger Fülle hervorspriessende Leben der von neuem siegreichen Natur, das von allerlei Symbolen des freien Naturlebens und des lebensunterhaltenden Erdreichs begleitet, bald Wände und Decken, Säulen und Pilaster in verschwenderischem Reichtum übersät und umspinnt. Wir stehen wiederum Erscheinungen gegenüber, die uns an die relativ-gleichzeitige Gotik mahnen. «. . . Es ist interessant auch hier die analogen Erscheinungen der Spätgotik zu vergleichen», sagt bereits Heinrich Wölfflin (Einführung) «naturalistisches Astwerk; unendliche, in sich unbegrenzte Muster als Flächenfüllungen» «Unendlich und in sich unbegrenzt», weil sowohl Gotik wie Rococo den gleichsam das Ewige in sich schliessenden Gedanken des Vegetativen bis zur äussersten Konsequenz verfolgen, ihr Astwerk, Masswerk und Rankengewirr, sozusagen in stetem Wachstum begriffen, überallhin verbreitet und verzweigt, nur um jede konstruktive Härte, um jede unmalerische Gradlinigkeit (mit Ausnahme der vertikalen)[6]) sorgsamst zu verhüllen und zu verschleiern. Aus der bunten Mannigfaltigkeit des Rococomotivs aber sprechen die gleichen Triebe und Neigungen, hallt auch das gleiche «Zurück zur Natur», wie aus dem blühenden, von jubelndem Leben bevölkerten Rahmenwerk der relativ-gleichzeitigen gotischen Bilderhandschriften.

---

[6]) Bei steigender Kurve.

Der intimen, aber überaus lebhaft-phantastischen Sprache des wesentlich auf die Innenräume, auf den Terassen-, Garten- und Brunnenbau beschränkten Rococos in der grossen monumentalen Aussenarchitektur das Gegengewicht zu halten, fiel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hauptsächlich dem klassizistisch kombinierten Barockbau zu, der, durch allerlei Verkürzungen und perspektive Durchblicke immer phantastischer ausgebaut, und in vollster Harmonie mit der in seinen Innenräumen waltenden, durch «Schwebeplastik», Spiegelwände und Perspektivmalerei unterstützte Illusionismus einen Bau — ob nun Profan- oder Sakralbau — von ausgesprochenem Festcharakter darstellte. Denn festlich viel eher als feierlich ist auch das kirchliche Theatrum sacrum der nunmehr ausgehenden Epoche zu bezeichnen, und die sinnlich verfeinerte Weltlichkeit, die trotz gen Himmel gerichteten Blicken uns aus dem Rahmen von mattem Gold und schimmerndem Weiss entgegentritt, führt uns von neuem die Gegensätzlichkeit, den seelischen Zwiespalt der so wechselreich bewegten Uebergangszeit vor Augen.

Allein die Theatralik der barocken Schein- und Kulissenwelt, die sich, wie überall, so auch in den Park- und Gartenanlagen der damaligen Zeit abspiegelt, stosst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts hart an den i dem «Zopfstil» verkörperten, nüchternen Natursinn einer gegnerischen Geistesauffassung. Trotz zähem Widerstand gewinnt die Natur das Uebergewicht, zieht auch siegreich in den Garten hinein. Die Bewegung flaut nun ab, die Baufassade zeigt wieder das ruhige Bild und schon von aussen her erkennen wir in dem geschlossenen Kubus des Wohnhauses das neue, das «antike Raumgefühl», während eine Unmenge von Landhäusern, Gartenhäusern, Pavillons, «Ermitagen» einerseits wohl die Weltflucht der Spätzeit markieren, anderseits aber uns unverfälscht die «Rückkehr zur Natur» offen und sichtbar vor Augen führen.

Epoche der Gegenwart.

Bildende Kunst.

In hellen, duftigen Farben schildert die Kunst des frühen 18. Jahrhunderts die tändelnde Sorglosigkeit des höfischen Lebens. Unter schattigen Bäumen feiert die Gesellschaft scheinbar aller Klassen die Rückkehr zur Natur. Aber die Bäume scheinen eher Kulissen, und auch die fröhlich-naiven Sonnenkinder, die in bäuerischer Tracht sich in Tanz und Liebesspiel ergehen, sind eher Akteure und Aktrizen, sind zarte, höfische Geschöpfe, die in einer Stunde Weltvergessenheit Puder und Perücke, Vorschrift und Etiquette beiseite liessen. Seltsam flach scheint das Bild, szenisch flach! Und flächig wirken auch die hellfarbigen Figuren, die dem Künstler einzig nur als Farbenwerte zu dienen scheinen. Es ist immer noch die dekorative Kunst einer epochalen Spätzeit. Dann aber ändert sich langsam das Bild. Die flüssig-weiche Kontur verdichtet sich gleichsam, allmählich lösen die Figuren sich ab, nehmen eine immer ausgesprochener plastische Gestalt an; drängen sich nach vorn. Aber der Hintergrund bleibt noch flach und bis ins 19. Jahrhundert hinein klingt die Theatralik des späten Baroccos nach. Ueber die Härte und Willkür aber, über die nüchterne Selbstsucht der sozialen Bewegung hinweg reicht sich die Romantik einer frühen und späten Zeit die Hand. Denn das Entwicklungstempo hat sich geändert, ist ein anderes, ein rascheres geworden. Bereits die letzte, soeben abgeschlossene Epoche wies denjenigen des Mittelalters und der Antike gegenüber ein bedeutend eiligeres Tempo auf, die Epoche der Gegenwart aber hat es noch um das Zweifache beschleunigt; dicht drängt sich Glied an Glied, die Wellen scheinen sich zu überstürzen.

Ueberblickt man die Kunst des 19. Jahrhunderts, fällt es einem zunächst schwer, nicht der allgemeinen Auffassung beizupflichten, jener Auffassung, die in dem 19. Jahrhundert bis in die 70er Jahre hinein schlechthin nur einen erschöpften, an dem Erbe seiner Ahnen zehrenden Nachkommen zu sehen glaubt. Und doch steht die Kunst des 19. Jahrhundert ja bis auf den heutigen Tag unter dem strengen Gesetze der epochalen Entwicklung.

Aus den mannigfachen Strömungen einer ebenso geistreichen wie kontrastreichen Uebergangszeit geht gegen Ende des 18. Jahrhunderts neben den vielen Neuschöpfungen auf sozialem, auf politischem und geistigem Gebiet auch eine neue Kunst hervor, eine

neue Kunstrichtung, die auf der Suche nach einem Ideal, das ihrem Bedürfnis nach Ruhe und Klarheit und nach einer plastisch gedrängten Form am meisten entspricht, mit oder ohne ihren Willen, an die Antike gelangt. Unzählige Daten, Taten und Sprüche wurden im Laufe der Zeit angeführt, um diese Rückkehr zur Antike zu begründen. Wir wissen jetzt, nachdem wir den Entwicklungsgang durch fünf Epochen verfolgt haben, dass jene Erscheinung eine normale, d. h. eine epochale ist, dass jene antikisierende Bewegung, die wie immer, sich bereits in der Uebergangszeit bemerkbar macht, unbedingt kommen musste. Jede Epoche hat diese Tendenz gezeigt und Benennungen, wie konstantinische, mazedonische, karolingische Renaissance leben, so angefeindet sie auch sind, noch heute in der Kunstgeschichte fort.

Bedenklich weit gehen zwar die Pioniere dieser «neuen» Kunst in ihrer Bewunderung für das antike Ideal. Künstler wie David, wie Canova, Thorwaldsen, Schick, Flaxmann (so auch die Hellenisten der Baukunst) weichen auch nicht davor zurück, die Antike direkt nachzuahmen. Wie «farbige Nachbildung antiker Plastik» muten uns die nackten Heroen Schicks und Davids an, wie ein Doryphoros Polyklets[1]) tritt uns der Jason Thorwaldsens entgegen. Und wie bezeichnend ist diese statutarische Frontalität der Figuren des jungen Thorwaldsen, wie typisch auch seine Vorliebe für die Einzelfigur, Neigungen, die er mit den relativ-gleichzeitigen Künstlern aller Epochen teilt. Nicht etwa die allgemeine Furcht, vor dem «tobenden Mars»[2]) war es, die die damalige Welt für die friedliche Kunst Thorwaldsens empfänglich stimmte, es war einfach die ruhige Klarheit, die leichtfassliche Primitivität seiner Schöpfung, die dem Verlangen einer epochalen Frühzeit entgegenkam

Wir sind aber kaum in das 19. Jahrhundert hineingelangt, bevor eine Bewegung sich bemerkbar macht, die uns in raschem Anstieg auf die sonnige Höhe einer Idealkunst führt, die der Romantik. Zum ersten Male sind wir somit in unserem unanfechtbaren Recht, wenn wir die Bezeichnung Romantik auf eine Bewegung übertragen, die uns doch letzten Endes bereits etliche Male begegnet ist. Denn Romantik spricht aus der Reliefplastik phideasischer Schüler, wie aus der Grabplastik nachkonstantinischer Sarkophage, Romantik lebt in den Handschriften «mazedonischer» Hofkunst des 10. Jahrhunderts, wie in den Frührenaissance-Wer-

---

[1]) Die weiche Fleischbehandlung, typisch für die Zeit, hat freilich wenig mit der Art Polyklets zu tun, viel eher mit der relativ-gleichzeitigen reif-archäischen um 500 v. Chr.

[2]) Kriegswirren der napoleonischen Zeit. (A. Rosenberg: Thorwalden).

ken eines Ghiberti, eines Fiesole, eines Filippo Lippi[3]); Romantik endlich, jene Summe von antikem Schönheitsgefühl und schwärmerisch religiösem Empfinden, ist überall da, wo eine ausgesprochen ideale Kunst sich entfaltet. Es ist diese zweifache Natur der Romantik, die neben dem lebensbejahenden Klassizismus auch die Jenseitsgedanken des Nazarenertums fördert, die in Deutschland, in Frankreich, in England, überall neben antiken Vorbildern und antiken Motiven dasjenige Element heranzieht. das in der Unmittelbarkeit des Trecento oder in der naiven Sentimentalität der Peruginesen etwa noch einmal die religiöse Mystik des ausklingenden Mittelalters verkörpert. Die schrankenlose Leidenschaft aber, die in der malerisch-gedrängten Komposition etwa der Kampffriesen von Phigalia zum Ausdruck kommt, die uns in der stürmischen Dramatik der relativ-gleichzeitigen Reliefplastik eines Donatellos begegnet, die bricht auch mit Wucht in der Frühromantik unserer jetzigen Epoche durch (Delacroix, Rude). Um 1825 hat diese ausgesprochene Frühzeitwelle ihren Höhepunkt erreicht. Der Wellensturz erfolgt. Und mit einem Male befinden wir uns einer Kunst gegenüber, die uns die plastische Ruhe, bald aber auch die nüchterne Ideeverlassenheit der Zeit des «juste-milieu» vor Augen führt. Eine von höchstem Idealismus getragene Kunst wendet sich, inhaltlich und formal dem Realismus zu. «L'art actuel, l'art de l'avenir c'est la naturalisme» schreibt bereits 1833 der Kritiker Laviron, und Delacroix der feurige Idealist, dem seine herbe Kritik gilt, geht nach dem Orient und malt Sittenbilder, während um 1841 sich der deutsche Romantiker Cornelius mit König Ludwig zerwirft und nach Berlin übersiedelt, wo bereits aber um 44—45 die ersten Entwürfe seiner grossartigen Kartons für die Friedhofhalle erscheinen.

Denn noch vor 1840 setzt schon die zweite epochale Welle ein, die aber kurz nach 55 den typischen Rückschlag erfährt, um nun in langsamerem Tempo gegen Ende der 80iger Jahre den Höhepunkt zu erreichen. Die Zeitspanne aber von etwa 38 bis 58 zeigt uns das wahre Gesicht dieser kurzen Stosswelle, die von Anfang her, d. h. bereits in der Antike, durch ihren realistischen Sondercharakter aufgefallen ist. Denn dieser Realismus prägt selbst die ideale Kunst eines Praxiteles, er ist auch das typische Merkmal ravennatischer Monumentalkunst, er begegnet uns um 1020—1080 in den Mosaiken byzantinischer Kirchen, er gibt liebkosend und minutiös alle Einzelheiten der Kleidung, Waffen und Pretiosa wieder, unterstreicht jedoch zugleich scharf und erbarmungslos die leidenschaftlich-brutalen Willenszüge herrschender Renaissance-

[3]) Sämtlich relativ-gleichzeitig.

grössen[4]). Denn mit Vorliebe wandte sich von jeher der Realismus der Bildniskunst zu, und nicht zum mindesten tut es derjenige des 19., des «individualistischen» Jahrhunderts, spricht doch aus den Bildnissen bereits am Anstieg der Welle (d. h. gegen 1840) die reale Nüchternheit und die typische aufdringliche Selbstgefälligkeit, die uns relativ-gleichzeitig schon in der Antike entgegentrat. Und wie immer auf dieser Stufe der epochalen Entwicklung blüht überall die realistische Geschichtsmalerei hervor, die in Wand- und Tafelmalerei dramatische Szenen und die ruhmvollen Taten der Fürsten und Völker verherrlicht. So ist denn auch die Geschichtsmalerei die vornehmste Trägerin der malerischen Werte, die um 1850 zu reichster Entfaltung gelangen. Auch besitzt sie um jene Zeit noch die Frische und Ursprünglichkeit eines neuen Genres, die sie freilich gar zu rasch in Nachahmung und Wiederholung, in Manier einbüssen sollte.[5]) Denn die vielen Schüler der grossen Geschichtsmaler, es sei nur an Piloty und Delaroche erinnert, folgen zunächst nur der Parole ihres Meisters, entwerfen jedoch eher mechanisch als intuitiv ihre umfangreichen Kompositionen, auch wird ihnen zum Vorwurf gemacht, dass sie «möglicherweise historisches Wissen in die Kunst hineintragen, historisches Leben aber durch leere Theatralik ersetzen.» Ueberhaupt wird die Kunst dieser Zeit, als Gesamtheit weniger hoch eingeschätzt. Es ist ja die Zeit des Ringens, die wie immer, der grossen Kunst der Reife- und Spätzeit vorausgeht, die wie immer, sich zunächst in Nachahmung verliert, dann aber tastend und suchend nach Idealen Ausblick hält, bis sie von neuer schöpferischer Kraft beseelt, zum Kampf gegen alte Ueberlieferung, gegen die Vergangenheit, schreitet.

Es ist auf jener Stufe der Entwicklung, dass uns in dem Impressionismus eine Erscheinung entgegentritt, die, obzwar nicht völlig neu, uns jedoch nur wie eine Vorahnung in der visionären Kunst Turners, dann auch bei Menzel anfangs der 50er Jahre begegnet. Wie ist nun dies Phänomen zu bewerten? Die vielen Definitionen, die bereits bestehen, sagen uns nichts, wollen wir es unter dem Gesichtswinkel der epochalen Entwicklung betrachten. Für uns ist der Impressionismus zunächst nur ein skizzenhaft-andeutendes Mal- oder Modellierungsverfahren, das, scheinbar aus dem Verlangen irgend eines Triebes, aus der Entwicklung selbst hervorgeht. Denn es gibt keine Entwicklungsfähige Erscheinung, die, aus der epochalen Entwicklung geboren, nicht auch im

[4]) Sämtlich relativ-gleichzeitig.

[5]) Es ist bezeichnend, dass sich auch in der Epoche der Renaissance der relativ-gleichzeitige Manierismus (1530—1550) besonders in der Geschichtsmalerei bemerkbar macht.

Dienste dieser Entwicklung steht; der Impressionismus aber erscheint gerade in dem Augenblick, als sich die zweite, grosse Bewegungswelle daran macht, die letzte Steigerung zu überwinden. Es dürfte kaum nötig sein, auf die bewegungsfördernde Tendenz eines Kunstwollens aufmerksam zu machen, dessen innerstes Wesen doch Bewegung ist, dessen flüchtige Umrisse und Andeutungen aller Dinge der Erscheinungswelt erst nach subjektivischer Vollendung drängen, erst in dem Vorstellungskreis, in der Erkenntniswelt des Beschauers sich auszuleben streben. Die Entwicklung des Impressionismus ist in der Malerei untrennbar mit derjenigen der Freilichtmalerei verbunden, die nur einen Schritt weiter bedeutet auf dem Wege zum Ziel; jenes Ziel, das sich jede grosse malerische Bewegung steckt: das völlige Aufgehen aller Formen- und Farbenwerte in einer einzigen malerischen Gesamtheit (in casu: die in flimmerndes Sonnenlicht getauchte Natur). Man hat versucht jene malerischen Errungenschaften mit der wissenschaftlichen Problematik ihrer Zeit in Verbindung zu bringen, man hätte etwa mit gleichem Recht Caravaggio und die Kellerlichtmaler als wissenschaftlich forschende «Laboratoriekünstler» bezeichnen können, die, relativ-gleichzeitig, den Eklektikern, genau wie die Künstler von Batignolles denjenigen ihrer Zeit, auf den Fersen folgten. Die Raum-, Licht- und Farbenproblematik ist, so gut wie die eklektische Bewegung, eine epochale Erscheinung, wie jede andere; und auch der «Naturalismus» ist schliesslich nur eine Umschreibung für eine Bewegung, die jede Epoche kennt. In der grossen Reaktion, die in den 60er Jahren gegen die akademische Formendogmatik einsetzt, begegnet uns jene Verneinung der Antike, oder vielmehr des in der klassischen Form verkörperten plastischen Empfindens, die uns in jeder Epoche auf der Scheide zwischen Frühzeit und Reifezeit begegnet. Der Impressionismus aber, diese absolute Negation des klassischen Tastgefühls, ist der geborene Empörer; neben ihm jedoch gehen gemässigte eklektische, gehen auch selbständige, zum Impressionismus hinüberleitende Richtungen (Manet, Pizarro, Menzel, Whistler, Makart; Carpeaux, Begaz) die alle bereits anfangs der 70er Jahre zur hohen malerischen Entfaltung gelangen.

Es wurde öfters auf die innige Beziehung hingewiesen, die Idealismus und malerischer Trieb eingegangen, die sie gleichsam organisch verbindet, ja, jede ansteigende Welle schien sozusagen vom Idealismus hochgetragen; und jetzt bemerken wir, — es ist ja die Kunst des realistischen Jahrhunderts — wie ganz profane, ja banale Vorgänge in die Darstellung hineingezogen werden, Marktszenen, Szenen aus Werkstätten und Fabriken, kurz, Szenen aus dem sozialen und wirtschaftlichen Leben; es fällt uns aber auf,

dass die grösste Mehrzahl dieser Darstellungen meist kollektive Vorgänge bringen, meistens sind es Massendarstellungen; eine ganze Anzahl, ja eine unübersehbare Menge von Markthändlern, Arbeitern und Arbeiterinnen etc. füllt den Schauplatz. Etwa das «Hohe Lied der Arbeit»? Keineswegs! «Die Szene, die sich hier abspielt, ist nicht anders gesehen, als Rubens einen Löwenkampf, eine Amazonenschlacht malt . . .»[6]). Nicht das wirtschaftliche Leben an sich ist es, das den Künstler zur Darstellung reizt, nicht die Arbeit, nicht der Schweiss und der Fleiss und das Elend der «Lohnsklaven»; es ist die Wucht der Masse, das bunte, malerische Durcheinander, die ihn fesseln; es ist das Zusammenwirken schliesslich einer Anzahl Einzelwesen oder Einzelvorgänge unter der zwingenden Macht einer Idee, die der Arbeit, die ihn anzieht, ihn anregt; denn in ihm spiegelt sich sein eigenes geistiges Schaffen und Streben ab, das ja darauf ausgeht, alle Einzelwerte, alle Einzeleffekte, in malerischer Harmonie zu vereinigen.

Abseits aber von dem lärmenden Treiben der Masse unter dem dumpfen Takt der hämmernden Maschinen lebt immer noch die Idylle. Die Spätromantik entfaltet alle ihre Reize, und ihre mystische Sehnsucht drückt sich in religiösem, eher aber in pantheistischen Stimmungsbildern aus, die wie einst in der hellenistischen Spätzeit Wälder und Wiesen mit Nymphen, Nixen und faunischen Geschöpfen bevölkert.

Es ist wohl um die Mitte der 80er Jahre, dass die zweite grosse malerische Bewegungswelle ihre höchste Höhe erreicht. Betrachten wir nur diese Kunst der gipfelnden Kurve, das Ergebnis einer Unmenge glänzender Künstlernamen, wird es uns klar, wie wenig sie sich, inhaltlich und formal, von der Kunst der grossen Bewegungen aller Zeiten abhebt. Es sind immer noch die gleichen Triebe und Neigungen. Es ist immer noch der Trieb einerseits nach stürmisch-bewegter Massenentfaltung, nach leidenschaftlichem Ausleben aller malerischen Effekte; die Neigung aber anderseits für Ruhe und Weltvergessenheit, für schwärmerische Mystik, für feierliche, dem Alltag entrückte Stimmungsbilder. Es fragt sich zwar angesichts der kontrastierenden Tendenzen dieser Gattungen, ob auch die scheinbare Gleichzeitigkeit eine tatsächliche ist, ob nicht eher die letztere als ein Rückschlag gegen den malerischen Orgiasmus, gegen die bis aufs höchste gesteigerte Bewegung aufzufassen ist? Auf jeden Fall ist die so häufig sich in klassischer Schönheit spiegelnde Romantik auch stets zu plastischer Ruhe geneigt, und es könnte scheinen, als ob

---

[6]) Richard Hamann: Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts.

gerade sie, die ausgeprochen real-idealistische Kunst, den Realismus einleitet, der immer von neuem den Wellensturz herbeiführt.

Denn, unverhofft begegnet uns nun die bekannte Elend- und Graumalerei der 80er Jahre, die bis aufs äusserste gesteigerte realistische Schilderung der sozialen Not, wie sie Kunst und Literatur der damaligen Zeit zu bringen liebten. Aber es blieb nicht dabei. Gross- und Kleinbürger, Welt- und Halbwelt, Städter und Dörfler, sie alle fanden ihren bereitwilligen Schilderer, der in Schloss und Hof und Hütte eindrang, der mit peinlicher Genauigkeit und in glatter, malerisch-virtuoser Technik jede banale Nichtigkeit des gesellschaftlichen Lebens und Treibens auf die Leinwand bannte. Eine geistlose «Schönmalerei», eine leere, oft süsslich-sentimentale Genrekunst[7]) füllt ein Dezennium aus, ragt in die 90er Jahre hinein, bis sich langsam eine idealistische Bewegung loslöst, die uns nun die letzte Welle, die der Uebergangszeit vor Augen führt, eine Welle zwar, die sich noch heute nicht völlig ausgelebt, die noch heute gleichsam unser Dasein umflutet.

So sind denn schliesslich die zeitlichen Erscheinungen so dicht an uns herangerückt, dass uns jede Uebersicht und somit auch jede Zuständigkeit einer sicheren Würdigung des Entwicklungsganges zu fehlen scheinen. Es soll jedoch gestattet sein, nicht zum mindesten angesichts der revolutionären Neugestaltung, die die Kunst seit 3 Dezennien erfahren, auf einige Erscheinungen der sich inzwischen vollzogenen Bewegung hinzuweisen, die schliesslich auch diese Welle als typische Uebergangswelle charakterisieren dürften.

Da ist nun zunächst die schlagende Einfachheit, die gewollte naive Primitivität der Ausdrucksform, deren sich die sogenannte expressionistische Kunst bedient. Nicht umsonst holte der Pionier der ausgesprochen primitiven Richtung, Gauguin, ein Robinson Crusoe der Kunst, seine Motive und Modelle unter den Naturmenschen einer fernen Tropenwelt[8]). Andere folgten ihm nach. Die Primitivität aber ist nicht nur das Merkmal dieser Kunst allein, sie prägt mehr oder weniger die künstlerische Schöpfung jeder Uebergangszeit. Sind nicht die Schäferidyllen eines Watteau von purster Naivität beseelt? Oder die tausende Motive, die dieser Zeit

---

[7]) Wie die technische Virtuosität ein Charakteristikum der Spätzeit; eine Form für die Theatralik und Verlogenheit, die jeder Spätzeit innewohnt und die über die Erschöpfung, die Geistlosigkeit hinwegtäuschen soll.

[8]) Das Interesse für alles Exotische ist heute wiederum wach ; war es im relativ - gleichzeitigen 18. Jahrhundert wesentlich China, so ist es heute «Aethiopien», das im Mittelpunkte des Interesses steht. (Kunst, Literatur, Musik, Tanz).

entspringen? Entschieden näher noch liegt der Vergleich mit der Uebergangskunst des 14. Jahrhunderts. Mittelalter! wird etwa entgegnet — gewiss! Jene Kunst steht auf der Scheide zwischen Mittelalter und Neuzeit und unverkennbar klingt in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts das Mittelalter mächtig nach, genau so, wie der barocke Geist im frühen 18. Jahrhundert. Was ging jedoch jener reizvoll naiven Primitivität der Buchmalerei des frühen 14. Jahrhunderts voraus? Ein ausgesprochener, in alle Einzelheiten gehender Realismus, der sich bereits in der Idealplastik um 1230 bis 40 ankündigt, der in den Stifterbildnissen des Naumburger Doms, in den Kapitälen daselbst, wie in der Buchkunst (typisch vertreten durch die Feder Honorés) des späten 13. Jahrhunderts gleichsam wie ein Ausschnitt aus der Natur uns entgegentritt. — Und nun dieser unbändige Flächendrang der modernen Kunst, der gar die dicht gedrängte Geschlossenheit des Kubismus allmählich in Flächenwirkung aufzulösen strebt, der die Beschaulichkeit und die monumentale Raumkunst eines Puvis de Chavannes oder eines Hans v. Marées, zunächst scharf umrissen, in Linien und Fläche umsetzt (Hodler, Munch) das alles ist doch so typisch für jede frühe Uebergangskunst, dass wir uns gar nicht darüber aufzuhalten brauchen, wurde doch bereits am Anfang unserer Epochenbehandlung auf die auffallende Flächenneigung der relativ-gleichzeitigen frühen Antike aufmerksam gemacht. — Aber auch die so typische Gegensätzlichkeit der Uebergangszeit, die uns noch im Leben und Treiben der Gegenwart auf jedem Schritt begegnet, tritt in der Kunst der letzten Dezennien mit aller Deutlichkeit hervor. Hinter Bezeichnungen, wie Neo-Impressionismus, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Dadaismus etc. verbergen sich völlig divergierende, freilich auch mehr oder weniger ernst zu nehmende Bestrebungen, das Problem, «die neue Kunst» zu lösen.

Und doch — wie widerstandslos scheinbar fügen sich diese Schöpfungen aufwieglerischer Geister in die Dynamik der epochalen Entwicklung ein. Drei Dezennien nur trennen uns von jener Zeit, in welcher die Kunst sich von der glatten Naturwiedergabe, von impressionistischem Sehen und der impressionistischen Aufgelöstheit abwandte, um neue Mittel und Wege zu finden. Cézanne war Empörer, in seinem plastischem Empfinden jedoch bis gegen Ende seines Lebens in Fühlung mit der Zeit; aber auch ihm ist bereits der Hintergrund seiner figuralen Kompositionen völlig unwesentlich, jede Figur ist, wie jedes Einzelding seiner Stilleben, eine abgeschlossene Einheit, ein Mikrokosmos, eine Individualität, die nur auf dem flachen Hintergrund umso kräftiger zur Geltung kommt. Anders bei Hodler. Dem zufälligen Beisammensein etwa

der weiblichen Aktfiguren Cézannes stellt Hodler die begriffbildende Kollektivität seiner Figurenreihen entgegen; jede seiner noch plastisch empfundenen Figuren hat zwar ihre eigene Funktion, aber jede trägt ihr Leid oder Glück oder sinnende Beschaulichkeit in die Wesensgesamtheit des Begriffes oder die Allegorie hinein, sie ist ein Teil des Ganzen, die darnach drängt in der Gesamtheit der Komposition aufzugehen. Freilich, wir befinden uns jetzt diesseits der Jahrhundertwende und der soeben erwähnte Vorgang, der Uebergang von Einzel-Geltung zur Massen-Geltung, von Einzelwirkung zu Gesamtwirkung zeigt uns, wie so oft zuvor, dass die Kurve im Steigen begriffen ist. Die nächstfolgende Zeit gibt immer mehr dem Flächendrang nach, Hodler, Munch, Matisse, Picasso, sie alle fröhnen der Flächenkunst. Die Linie herrscht. Die scharf umrissene Kontur unterstreicht den dekorativen Sinn. - Aber auch die Herrschaft der Stilisten lässt allmählich nach; die scharfe Kontur verliert sich immer mehr und eine weichere, flüssigere Behandlung macht sich geltend. Denn kräftig tritt bereits das malerische Element bei Marc, Nolde, und Kokoschka hervor, Farben-Symphonien werden zu Tage gefördert und Visionen einer van Heemskerck, eines Carra, eines Boccioni öffnen einen tiefen Einblick in die mächtige Raumsehnsucht, die auch dieser Uebergangszeit innewohnt. Die Spätzeit der 80er Jahre, die in der Mystik der «Neuromantik» und in der Unendlichkeit weit gedehnter Landschaften und Meerausblicken einen Ausdruck für ihre Sehnsucht fand, klingt hier nach; und auch der Futurismus ist letzten Endes nur ein zügelloses Austoben alt-impressionistischer Ideen.

Frühzeit und Spätzeit begegnen sich hier, Natur und Unnatur. Inmitten einer Kunst, die sinnend und grübelnd in naturfernen Welten ihre Ausdrucksformen sucht, regt sich, wild und ungestüm, das «Elementar-Animalische, die elementare Natur selbst (Marc; Stier, «blaue Pferde» u. a.).

Anfangs der 20er Jahre tritt von neuem eine Wandlung ein. Der Expressionismus verliert an Boden. Neben einer weichen, an englischen «Frühimpressionismus»[9] erinnernde Maltechnik macht sich eine härter modellierende Richtung der Malerei bemerkbar, die jedoch mit Vorliebe zunächst ihre Figuren, hell oder dunkel gehalten, silhouettenartig[10]) gegen dunkeln, resp. hellen Hintergrund zur Geltung bringt, bald aber zu plastischer Behandlung übergeht, die immer mehr zur naturwahren Darstellung neigt. Auch etwas Statuarisches haftet nicht selten den Figuren an, und

---

[9]) Gainsborough, Raynolds, usw.

[10]) Vergleiche die relativ - gleichzeitige Erscheinung des 18. und des 14. Jahrhunderts.

schon wagt eine kühne Kritik von klassischen Anklängen zu sprechen. Ist sie auch in ihrem Recht? Die Entwicklung wird auch diesmal nicht ihren eingesäumten Pfad verlassen.

Baukunst.

Das lebhafte und so seltsame Interesse, das jede Spät- und Uebergangszeit dem Exotischen, dem nähern und fernern Orient entgegenbringt, prägt auch den anmutigen, jedoch unnatürlich verschnörkelten Stil des Rokokos. In der malerischen Fülle seiner überreichen Formen lebt sich die alte Zeit aus. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat die Bewegung, die Uebergangswelle, ihren Höhepunkt erreicht, der Wellensturz setzt ein. In schroffer Auflehnung, gleichsam ein Wahrzeichen der kommenden sozialen Bewegung, erscheint zunächst auf französischem Boden der strenge, nüchtern-klassizistiche Zopfstilbau. Von neuem zieht somit das antik-gedrängte Raumgefühl in die Baukunst ein, von neuem herrscht die gerade, die klassische Linie, von neuem die klare, primitive Einfachheit der Fläche. Aber die Zeit drängt nach stets klassisch-reineren Formen, die Nachbildungssucht, so charakteristisch für jede neu-einsetzende Epoche, kündigt sich an; klassische Bauten des Altertums werden vorbildlich herangezogen, werden mehr oder weniger frei nachgebildet. Es ist zwar die römische Wucht zunächst, die römische Abneigung gegen gar zu gestreckte Formen, die dem Zeitgeist entsprechend den Architekten zur Nachahmung reizen, und erst um die Jahrhundertwende macht sich allmählich die Neigung für die schlankere, vornehmere, reine, griechische Bauform geltend, die dann schliesslich zur direkten Nachbildung übergeht. Die romantische Welle hat eingesetzt, ist im raschen Anwachsen begriffen. Wir haben gesehen, wie jenes Komplex antikisierender, religiöser, historisch-nationaler Gefühle, das die Romantik ausmacht, sich in der bildenden Kunst, gleichsam in seinen Komponenten aufgelöst, abspiegelte, und es kann uns somit weniger überraschen, wenn auch in der Baukunst die zeitlichen Empfindungen, Gefühlswerte verschiedenster Art, getrennt zum Ausdruck gelangen. Es war wohl von jeher so, denn auch die relativ-gleichzeitige Frührenaissance brachte uns ja eine Unmenge von anmutigen, aber auch ernst-monumentalen Bauten, und relativ-gleichzeitig erschien im 5. vorchristlichen Jahrhundert neben dorischer Erhabenheit die jonische Anmut des Erechtheions. Neue Baugedanken hat zwar die Romantik nicht erzeugt. Die ungeheure Ideenarmut der Baukunst des 19. Jahrhunderts, die auch nicht davor zurückschreckt, den geheiligten

Sakralbau des alten Hellas mitten in den Strudel europäischer Großstädte hineinzubauen, stellt ohne Bedenken ihm zur Seite den von kirchlichem, von national-historischem Nimbus umstrahlten gothischen (ja romanischen) Bau, den sie freilich dem Zeitgeist und dem Bewegungstrieb gemäss entsprechend umgestaltet. Denn das ist ja das Bezeichnende für die Baukunst des 19. Jahrhunderts, dass sie trotz scheinbarer Willkür, trotz allem Archaismus und Eklektizismus stets, so gut wie diejenige der früheren Epochen, die auf- und absteigende Kurve auch der bildenden Kunst begleitet, indem sie duchaus nicht willkürlich, sondern stets bedacht, d. h. in Fühlung mit der Zeit, ihre Bautypen wählt, resp. entsprechend umgestaltet. So ist denn auch das für die zweite Bauphase[11]) (etwa 1845 bis 1860) charakteristische Zurückgreifen auf die Renaissance eine Erscheinung, die die immanente Bewegung der Zeit, völlig im Geiste der epochalen Entwicklung bringen musste, entspricht doch, wie erwähnt, die in Frage kommende Bewegung der relativ-gleichzeitigen Stosswelle der Hochrenaissance. Und wenn weiterhin selbst ein so feuriger Befürworter der Renaissance, wie Gottfrieid Semper es war, den Neigungen der fortschreitenden Entwicklung nachgab, wenn auch er dem überhandnehmenden Eklektizismus[12]) der 70er Jahre verfiel, so zeugt dies von neuem von der unerbittlich zwingenden Macht der epochalen Gesetze, der scheinbar auch die stärkste Künstlerpersönlichkeit nicht zu widerstehen vermag. Es wurde soeben gesagt, dass die stets behauptete launische Willkür der baukünstlerischen Regungen des 19. Jahrhunderts nur eine scheinbare sei, dass das Zurückgreifen auf ältere Bauformen der Folgerichtigkeit der epochalen Entwicklung keinen Abbruch tue, dass die Bewegung der Baukunst stets derjenigen der bildenden Künste völlig entspräche, und jetzt sehen wir, bereits gegen Ende der 70er Jahre, den Boden der alten und neuen Welt gleichsam von einem wilden Eklektizismus überwuchert, von dem scheinbar planlosen Nebeneinander von Stilarten aller Zeiten übersät, und es scheint lediglich nur dem Zufall überlassen gewesen, ob dieser oder jener Bauform, ob dieser oder jener Kombination der Vorzug gegeben wurde. Sehen wir jedoch genauer zu und vergleichen wir etwa die Architektur um 1885 mit derjenigen etwa um 1870, so entgeht es unserer Aufmerksamkeit nicht, dass auch jeder Bau, der sich nur irgendwie dem Prädikat «kunstsinnig» würdig erweist, ob nun Sakralbau oder Profanbau, ob klassizierend oder mittelalter-

---

[11]) Denn auch diese Epoche weist die typischen epochalen Bauwellen auf.

[12]) Gleichzeitig mit derjenigen der Malerei.

lich, ob in deutscher, in französischer oder in italienischer Renaissance erdacht, jetzt eine ganz besondere Prägung erhalten hat, etwas ist hinzugekommen, ein Etwas, das jede andere Zeit, auch die unsrige, geneigt ist als Uebertreibung, als «barock» zu charakterisieren. Es ist zudem überaus bezeichnend, dass der neufranzösische Barock, der bereits in Garniers Prachtbau, der grossen Oper zu Paris, so glänzend zum Ausdruck gelangte, bald, jede andere Stilart distanzierend, die ganze Welt eroberte. Der ausgesprochen barocke Geist aber, der jenen Bau beherrscht, wird jedem heutigen Besucher sofort auffallen.[13])

Wir haben somit rückblickend, den Wellen der bildenden Kunst entsprechend, auch drei Bauwellen beobachtet, von denen völlig folgerichtig die erste sich im wesentlichen antiker und mittelalterlicher Bauformen bediente, von denen die zweite, die mit der Hochrenaissance relativ-gleichzeitige Stosswelle, wesentlich Renaissanceformen bevorzugte, und von denen die dritte, die Reife- und Spätzeitwelle, wie von jeher, zu barocken Formen neigte. Noch eine Beobachtung drängt sich uns auf: Das romantische Element, das teils in der antiken, teils in der mittelalterlichen Bauform verkörpert scheint, wiederholt sich[14]), ganz ähnlich wie in der Malerei, jetzt auch in der Baukunst jede gipfelnde Bewegung begleitend, indem sich der erstere, der klassische Baustil, besonders auf den Profanen, der letztere, der mittelalterliche dagegen, sich wesentlich auf den kirchlichen Monumentalbau beschränkt sieht. Nicht etwa, dass die «Individualisierung» der Baukunst die bisher beobachtete alle Kunstarten zusammenfassende harmonische Gesamteinheit des spätzeitlichen Monumentalbaus beeinträchtige, gerade in dem zur Vorherrschaft gelangten klassizistischen Barockbau, um nur ein Beispiel zu nennen, kommt die erwähnte Universalität ganz typisch zum Ausdruck. «Der reichste plastische und malerische Schmuck schmiegt sich diesen Bauformen wie mitgeboren an»[15]). Und aus den Perspektiven der Wand-und Deckenmalerei, aus den mächtigen Prunksälen, Vorhallen und Treppenhäusern spricht das oft erwähnte weitgedehnte Raumgefühl, das aller Spätzeit innewohnt, das noch in den gewaltigen Glas- und Eisenkonstruktionen der «Kristallpaläste» ganz sonderbar wiederhallt.

---

[13]) Noch entschieden barocker ist sein späteres Casino Monte Carlo.
[14]) Die Verwendung der zwei Bautypen ist dann freilich eine begrenzte.
[15]) Karl Wœrmann: Geschichte der Kunst (in Bezug auf den neufranzösischen Barockbau). Vergleiche die jede Epoche abschliessende «Trinität der Künste».

Es ist gegen Ende der 80er Jahre, dass sich zunächst jene Bewegung bemerkbar macht, die in den Namen William Morris und Henry van de Velde verkörpert, für die Flachornamentik des einfachen Linien-Rhytmus eintritt, die bald die ganze Gewerbekunst beherscht, um dann allmählich, zunächst durch Viktor Horta vertreten, auch auf die Baukunst überzugreifen. Unmittelbar darnach setzt dann eine zweite Bewegung ein, die wesentlich aus den nordischen Ländern (Dänemark, Schweden) hervorgehend, genau wie die erstere gegen die Stilnachahmung, gegen den Schwulst und Formalismus der letzten Dezennien ankämpft, den Gedanken des Zweck- und Materialbaus befürwortet, der bekanntlich heute die Baukunst beherrscht. So viele Berührungspunkte die zwei Bewegungen auch scheinbar aufweisen, so völlig verschieden sind sie jedoch ihrem innersten Wesen nach. Denn es wäre ein Trugschluss, würden wir in der Linear-Ornamentik (wie in der gleichzeitigen «Jugendkunst») der 90er Jahre etwa anderes als eine ausgesprochene Spätzeiterscheinung erblicken, würden wir in ihr die ersten Regungen einer neuen Zeit erkennen. Dies raffinierte Spiel der Linie, dies sorgsame Entgehen der Geraden, diese durchgreifende Stilisierung aller Gebilde, das alles sind Erscheinungen, die in dem Vorstellungskreis einer verfeinerten, naturfernen Welt wurzeln, die mit den Empfindungen einer neuen Zeit durchaus nichts zu tun haben. Gewiss ist der Rhythmus der Linie auch das Kennzeichen des wahren Expressionismus, aber auch dieser geht, wie angedeutet, in seinen naturfernen Tendenzen auf die alte Zeit zurück. Die Linear-Tendenz um die Jahrhundertwende ist eine epochale Erscheinung, die wir in der relativ-gleichzeitigen zeichnerisch-pathetischen Richtung der Malerei des späten 17. Jahrhunderts wiederfinden, die uns in der relativ-gleichzeitigen linearen Uebertragung der Glasmalerei auf die Buchkunst des 13. Jahrhunderts entgegentritt. Ganz anderk verhält es sich mit der zweiten Bewegung. Schon die Nüchternheit, die aus der Bezeichnung Zweck- und Materialbau spricht, sagt uns, dass wir hier auf völlig neuem Boden stehen, das hier ein anderer, ein neuer Geist waltet, der von allem, was barock heisst, nichts wissen will, für den das dekorative Element, das Hauptelement aller späten Kunst eine Nebensache, für den der Kern, nicht die Hülle, das Ausschlaggebende ist. Das dringende Verlangen einer entnüchterten rein auf wirtschaftlichen Gewinn eingestellten Zeit nach einem ihr angepassten Zweck- und Materialbau wird allgemein als das primum mobile der neuen Bewegung angeführt. «Nicht ewig konnte man sich der richtigen Anschauung verschliessen, dass neue Bedürfnisse, neue Gewohnheiten auch neue Ausdruckmittel erfordern»[16]).

[16]) D. Joseph : Geschichte der Baukunst.

Das Verlangen aber war schon längst da; es geht noch auf die 50er Jahre zurück. In seinem «Stil in den technischen und tektonischen Künsten» spricht Gottfried Semper (um 1860), wiederholt von den «Bedürfnissen der Zeit», «nur einen Herrn kenne die Kunst — das Bedürfnis» usw Aber gerade um jene Zeit hat die Bewegung nach Abflauen der Stosswelle ihr Minimum erreicht, d. h. die Ernüchterung ist eingetreten, praktische Erwägungen drängen sich in den Vordergrund, das «nutzlose, allzu malerische» ist verpönt. Eine allgemeine Flächenneigung ist die Folge, die zwar in unserer gedrängten Epoche weniger auffällt, aus der jedoch die Flachornamentik William Morri's hervorgeht, die alsbald unter dem malerischen Zwang der einsetzenden grossen Welle in eine Art «schematisierten Barock» hinausläuft. In dieser Welle aber gingen auch die Bestrebungen Gottfried Sempers unter und erst einer jüngeren Generation war es vergönnt, seine Ideen wieder aufzunehmen und zu verwirklichen; nicht etwa, weil die persönlichen Voraussetzungen dieser Künstler überwiegten, sondern einzig und allein, weil die Entwicklung es wollte. Die Zeit war reif; die malerische Bewegung der grossen Welle hatte sich im wesentlichen ausgelebt, der Rückschlag, d. h. die Ruhe- und Flächeneigung trat wieder ein, eine entnüchterte Zeit erkannte «das Bedürfnis», das Verlangen nach dem Zweckbau und kam ihm nach. Dass die Nüchternheit aber durchaus nicht von Idealismus frei war, zeigt bereits eine Reihe charaktervoller Bauten Viktor Hortas und Paul Hankars, die der van de Velde-Richtung angehören, zeigt uns auch der Subjektivismus eines von Wagners, eines Olbrich. Dass sich jedoch anderseits der spätzeitliche «Triumph des Könnens» erschreckend manifestierte, erkennen wir noch heute an der Maniriertheit und geistlosen Leere ganzer Strassenzüge. In den Bauten aber eines Olbrich und Messel, eines Berlage und Saarunen und andern begegnet uns der neue Geist. Sie «verkünden der Mitwelt eine neue auf Natürlichkeit und Wahrheit begründete Architektursprache»[17]). In der Natürlichkeit und Wahrheit jedoch erkennen wir die neue Zeit.

Allein «die Ruhepausen» der epochalen Bewegung waren nie von langer Dauer. Von neuem erhebt sich eine malerische Bewegung, von neuem macht sich die alte Zeit mit Nachdruck geltend, aber die alten Formen sind jetzt mit neuem Leben durchsetzt, und neue Bauformen behaupten sich neben den alten, freilich nicht ohne Einbusse ihres ruhigen Flächencharakters. In diesem Ringen zwischen Alt und Neu zeigt uns nun der van de Velde-Stil sein wahres Gesicht. Erstaunlich reich an Ideen entfaltet er in wenig

[17]) D. Joseph : Geschichte der Baukunst.

mehr als einem Dezennium in Eisen-, Holz- und Glaskonstruktionen seine Blumen, Schilf und Rankenmotive, eine Fülle von stilisierten Formen, die nur so schnell verblühten, weil sie aus einer alten Zeit in eine neue hineinragten. Bauten wie der Bahnhof der Untergrundbahn an der Place de l'Etoile (Paris) oder wie das Hauptgebäude der Turiner Ausstellung 1902, beide typische van de Velde-Bauten, sind ganz und gar von spätzeitlichem, von «barockem» Geist erfüllt. Wie am Rokoko aber spürt man auch hier den Einfluss orientalischer Strömungen. Es ist ja nicht zufällig, dass in diesen und anderen zeitgenössischen Bauten das Spätbarock so auffallend nachklingt, das doch relativ gleichzeitig das frühe 18. Jahrhundert beglückte. In Chedannes «Palace-Hotel» (Champ Elysée) tritt uns Régence und Rokoko vereint entgegen und in dessen unmittelbarer Nähe erhob sich noch 1922 ein ausgesprochener Rokokobau. Bis auf das letzte gibt sich somit die alte Zeit dem Eklektizismus hin, bis auf das letzte jedoch bemüht sie sich, die chronologisch-epochale Folgerichtigkeit inne zu halten. In den Hauptstrassen der Grosstädte recken sich inzwischen die typischen Vertreter des Zweck- und Materialbaus, die grossen Komplexe der Finanz- und Geschäftswelt, trotz aller Monotonie, einige von hohem künstlerischem Wert. Eins fällt uns auf: der Vertikalismus, der diese Bauten prägt. Von etwa 1895 bis 1923 ein einziges massloses Streben nach vertikaler Gliederung, eine Gliederung, durch eine immer gedrängtere Phalanx von Säulen, Pilastern oder erkerartigen Gebilden hervorgerufen, die zunächst die oberen Stockwerke einfassen, bald die ganze Fassade vom First bis zum Fundament durchziehen, um somit durch Streckung zu ersetzen, was sie an malerischen Werten nicht aufzubringen vermögen. Anfangs der 20er Jahre, als die Malerei wie erwähnt, von der Naturferne Abstand nahm, als sie ihre Figuren plastischer zu gestalten anfing, kündigte sich auch in der Baukunst eine neue Richtung an, die Horizontale setzt ein. Die Uebergangswelle hat ihre höchste Höhe erreicht. Fast ausschliesslich macht sich seitdem die horizontale Gliederung geltend. Die Neigung für die ruhige, völlig kahle oder fast schmucklose Fläche ist eine auffallende, der seltsame Hang zu stereometrischer Nüchternheit ein fast erschreckender. Und doch, wie bezeichnend sind diese Erscheinungen — so typisch frühzeitlich war seit dem finsteren Mittelalter noch keine neue Kunst.

Die Zeit um die Jahrhundertwende hat bereits die weite Ebene, hat Berg und Flur rings um den grossen Städten belebt; die Weltflucht, das «Zurück zur Natur» hat sich wiederholt.

In den «Solituden» der Metropolen leuchten vereinzelt jene quadratisch- oder pavillonartig geschlossenen Villenbauten auf,

von denen gar mancher die Keime einer neu-orientierten, jedoch lebensfröhlicheren Kunst, in sich verbergen mag.

Die ungeheure Gedrängtheit der letzten Epoche liesse etwa die Frage nach der Identität aufkommen. *Wiederholen wir somit zusammenfassend die hauptsächlichsten Stufen und charakteristischen Merkmale der epochalen Entwicklung.*

Aus einer frühen, flächetendierenden Uebergangszeit, die inhaltlich und formal noch im wesentlichen der alten Epoche angehört, tritt allmählich eine für vollrunde Körperlichkeit geneigte Richtung hervor, die am Anfang der neuen Epoche sich in ruhiger Statuarität kundgibt. Es erhebt sich nun langsam die erste Welle, die der Frühzeit, bei welcher das jede gipfelnde malerische Bewegung begleitende romantische Element am intensivsten und eindrucksvollsten zur Entfaltung gelangt. Auch das klassische Element kommt, gleichsam als integrierender Teil des romantischen, in der Frühzeitwelle am stärksten zur Geltung. Nach einem schroffen Abstieg tritt die Ernüchterung wieder ein, die Statuarität tritt von neuem in Erscheinung, nur noch ausgeprägter, noch aufdringlicher. Das individualistische, das instinktive Naturgefühl macht sich auffallend bemerkbar.

Dann folgt die zweite, kürzere Welle, die «Stosswelle». Die Bewegung wiederholt sich. Das romantische Element ist zwar vertreten, dominiert jedoch nicht; vorherrschend ist das Diesseitsgefühl (Naturgefühl). Daher die Differenzierung der Form, die Berücksichtigung jeder Einzelheit, der Realismus, der diese Welle charakterisiert. Er tritt bei dem Abstieg besonders stark hervor, kommt auch in der Nachahmung (Manierismus) zum Ausdruck.

Die Stosswelle geht in die Reife- und Spätzeitwelle über. War bis jetzt das plastische Empfinden im Uebergewicht, so macht sich von nun an der malerische Trieb geltend, wechselnde Vorherrschaft des einen oder des andern (Eklektizismus); Lösung überhaupt der Form-, Farben- und Raumprobleme, rapides Zunehmen bis zur Höchststeigerung des malerischen Empfindens (Neigung zur Abstraktion). Die Welle erreicht das Maximum. Zufolge des Rückgangs- resp. der Unterdrückung des plastisch-realistischen Empfindens kommt das romantische Element erneut zur Geltung. Der Wellensturz erfolgt, der Realismus tritt wiederum stark hervor. Eine lineare Richtung setzt wesentlich unter Einfluss vom Osten ein. Kurze Herrschaft dieser Richtung, Entfaltung der typischen Spätzeiterscheinungen, glänzende Technik, (Virtuosität,) geistige Leere und Theatralik.

Eine Neigung zur plastischen Ruhe macht sich nun bemerkbar, so auch die ersten Anzeichen eines neu erwachenden Geistes

(Naturgefühl). Bald setzt aber die letzte Welle ein, die der Uebergangszeit. Die typische Bewegung wiederholt sich in ihr rein formal, von der ursprünglichen Plastizität ist jedoch jetzt kein Rest übrig, der Gegenpol ist erreicht; die Zeichnung ist leicht und flüssig, die Kontur locker. Gegenströmungen machen sich alsbald geltend und inhaltlich ist die Bewegung von neuem Geiste durchsetzt; das romantische Element klingt noch leise nach. Starker Einfluss exotischer, bald auch antiker Strömungen. Dann verdichtet sich allmählich die Kontur, die Figur nimmt von neuem plastische Gestalt an; die Statuarität tritt ein. Der Kreis ist geschlossen.

Die Bewegung der bildenden Künste spiegelt sich in der Baukunst ab. Dem plastischen Empfinden entspricht die Flächenneigung der horizontal-gedrängten Frühzeitform, dem malerischen das Streben nach reicher, vertikal-gegliederter Gestaltung, nach malerisch-aufgelöster Form. In der geschlossenen Trinität des nach malerischer Gesamteinheit strebenden Monumentalbaus gipfelt die Epoche; in dem unbegrenzten, dem «kosmischen» Raumgefühl klingt jede Epoche aus.

Wir sind am Schlusse unserer epochalen Beobachtungen angelangt. Eine durch die Wiederholung gewisser Erscheinungen an sich schon rein mechanisch gegliederte Zeitfolge von insgesamt etwa 3000 Jahren hat uns eine Reihe kunstgeschichtlicher Entwicklungsphasen vor Augen geführt, die, obzwar in ihrer äusserer Gestaltung höchst verschiedenartig geprägt, eine Anzahl gemeinsamer Züge aufweisen, eine innere Wesensverwandtschaft parallel laufender Erscheinungen verraten, die den ewigen Kreislauf kunstgeschichtlichen Geschehens sichtbar werden lässt, die den ewigen Rhythmus der Entwicklung ausser Zweifel stellt. Wurden auch hier und da zufolge der Ungunst geschichtlich schwach erhellter Zeitabschnitte vereinzelte a posteriori-Schlüsse gezogen, so erschien sie doch stets durch die unmittelbare Weiterentwicklung der Dinge als völlig gerechtfertigt; sie traten überdies vor der grossen Menge der fest auf geschichtlichem Boden ruhenden Beobachtungen in den Hintergrund zurück. Die Methode war eine allgemeine, eine induktive. Grundlegend zunächst für jene Betrachtungen, die zur Epochengliederung führten, war der scheinbare Rhythmus der malerischen und räumlichen Bewegungen; Gegenstand der feststellenden Beobachtung aber war das wechselnde Spiel malerischer und plastischer Form-Empfin-

dungen mit seinen verschiedenen Begleiterscheinungen inhaltlicher und räumlicher Natur.

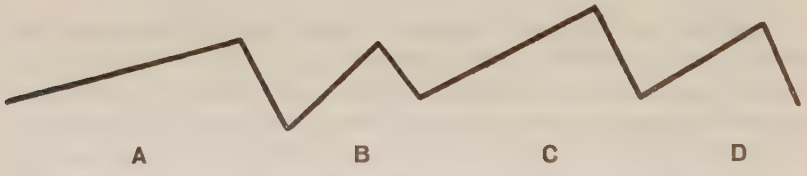
Festgestellt wurde:

I. Ein rhythmisch sich wiederholendes Zurückdrängen eines periodisch auftauchenden, intensiv-plastischen Empfindens;

II. Ein mit dem progressiv steigenden malerischen Empfinden parallel sich entwickelndes Raumgefühl, das, ursprünglich gedrängt, sich in ein unbegrenztes, ein «kosmisches» umwandelt.

Durch das periodische Sich-Ausleben der beiden Triebe ist die Epoche räumlich und zeitlich bestimmt. Die Höchststeigerung des malerischen und räumlichen Empfindens und die unmittelbar darauf folgende Einengung des Raumgefühls zeigt den Abschluss der alten, den Anfang einer neuen Epoche an.

Der gesetzmässig sich vollziehende Ablauf jeder Epoche lässt sich durch eine mehrfach gegliederte Kurve ausdrücken, deren drei Partialkurven durch eine vierte mit der Kurve einer neuen Epoche verbunden ist. Diese letzte Partialkurve, die sogenannte Uebergangskurve, gehört nur zum Teil der alten Epoche an.



Die vier Partialkurven sind die oft erwähnten Wellen. Aus der Uebergangszeit erhebt sich die Frühzeitwelle A (die romantische Welle). Sie wird von der rasch emporsteigenden «Stosswelle» B gefolgt (die realistische). Diese geht nun in die Reife- und Spätzeitwelle C (die «Barockwelle») über, die schliesslich in der letzten Welle D (der Uebergangswelle) formal und inhaltlich nachklingt.

Die Kurve ist zunächst durch die Bewegung, durch die Wandlung der Form bedingt. Innerhalb der Kurve vollzieht sich die Auseinandersetzung zwischen malerischem und plastischem Empfinden, zwischen Differenzierung und Integrierung, zwischen idealistischer und realistischer Gestaltung der Form. In der Kurve jedoch gelangt auch das das malerische Empfinden begleitende Raumgefühl zum Ausdruck. Die Kurve spiegelt den Kampf und den Sieg des räumlich-malerischen Empfindens ab.

Die Stärke des räumlich-malerischen Empfindens ist das allzeitige Kriterium für den jeweiligen Stand der epochalen Entwicklung. Wir sind somit zur Aufstellung einer Kreislauf-Einheit gelangt, die nicht etwa auf die Auseinandersetzung der einleitend erwähnten «beiden Tendenzen» (der naturwahren und der naturfernen) zurückgeht, sondern lediglich auf eine periodische räumlich-malerische Bewegung basiert scheint. Eine gleichsam erwartete von Pol zu Pol fortschreitende Entorganisierung der Form liess sich nicht einwandfrei feststellen. Ist man auch vollauf berechtigt, von einer solchen in der Baukunst zu sprechen, so auch von der Periodizität eines gesetzmässig geregelten Stilwechsels, so liess sich in der Malerei eine als Endphase stets wiederkehrende formalausgesprochene Naturferne nicht nachweisen, wohl aber eine Neigung der letzten Teilkurven in Abstraktion überzugehen. Dies geschah zwar stets auf einer Stufe der malerischen Entwicklung, die gleichsam dem Gipfel vorgelagert schien. Nun haben wir tatsächlich in der malerischen Steigerung, in der Integrierung der Form einen Vorgang, der seinem ganzen Wesen nach auf Abstraktion hinzielt, zunächst freilich auf die Abstraktion von der plastisch-gedrängten, der differenzierten Form. Es ist der Verzicht auf das Besondere, auf das Nebensächliche zugunsten des Hauptsächlichen, des Wesentlichen, in casu: des einheitlich zusammenhängenden Ganzen, das Auge soll nicht an leblosen Dingen haften, es soll in ihm eine Einheit, ein Mikrokosmos erblicken, einen Ausschnitt aus der grossen realen, von Licht und Atmosphäre umflossenen Welt.

An einem gewissen Punkt angelangt aber treten nun diese realen, immer noch nach Naturwahrheit strebenden Neigungen zurück, rein idealistische (Tympanon Autun-Greco) oder rein malerische (impressionistische) Tendenzen (resp. beide vereint) drängen nach Formen, die wenig oder nichts mit einer realen, wahrnehmbaren Welt zu tun haben (Expressionismus), eher einer visionären, einer Traumwelt angehören. Eine weitere Steigerung der malerisch-auflösenden Tendenz musste konsequent zur formalen Verflachung, zur Entkörperung führen. Das ist es, was eine naturferne Spätzeit uns wiederholt vor Augen führt. Es besteht scheinbar eine enge Beziehung zwischen dem malerischen Trieb und der naturfernen Neigung. Schon von Anfang der Epochenbehandlung her wurde auf die heftige Auseinandersetzung plastischer und malerischer, horizontaler und vertikaler, aber auch naturnaher und naturferner Tendenzen hingewiesen, die stets der Reife- und Spätzeit vorausgeht. Jede Frühzeit ist plastisch, ist naturnah orientiert und jede Frühzeit zeigt eine Vorliebe für die horizontale Gliederung ihrer Bauten. Daran ändert nur wenig

das vorübergehende Sich-Geltend-Machen entgegengesetzter Triebe der ansteigenden Kurve. Kaum hat jedoch nach dem Abflauen der Stosswelle die aufwärtsgehende Bewegung wieder eingesetzt, bevor jener Kampf seinen Anfang nimmt, der schliesslich mit dem völligen Zurückdrängen sämtlicher Frühzeittriebe endigt. Eine naturferne, jenseits gerichtete Geistesströmung macht sich bemerkbar, die nun in der Kunst die soeben besprochenen Phänomene zeitigt, und die, nach einem Rückschlag in der frühen Uebergangszeit erneut in Erscheinung tritt. Mit der Entwicklung des räumlichen und malerischen Empfindens geht somit diejenige der naturfernen Regungen völlig parallel, d. h. proportional mit dem Zunehmen der ersterwähnten Empfindungen nimmt der ursprüngliche, der instinktive Naturtrieb ab.

Was sind es denn für Beziehungen, die diese Bewegungen aneinander ketten? Das malerische Empfinden ist in einer von der differenzierten Form Abstand nehmenden, allumfassenden Betrachtung der Natur verankert. Das Naturgefühl aber, das wie ein Protest gegen die Unnatur der Spätzeit aus der Uebergangszeit hervorgeht, ist ein ursprüngliches, ist primitiv wie die gleichzeitige Kunst. Der Frühzeit-Mensch, der am Eingang der Epoche steht, geniesst die Natur instinktiv, unbewusst; er beobachtet zwar, aber nur aus nächster Nähe. Der Romantiker geht viel weiter. Er betrachtet, ja er versenkt sich in die Natur, geht in ihr auf. Die nächstfolgende Zeit ist vor allen Dingen beobachtend, ist aber betrachtend zugleich d. h. der Vorstellungskreis ist ein allumfassender, das differenzierende Element jedoch überall vertreten. Das bewusste, diesseitige Naturgefühl kulminiert! Jetzt tritt aber ein Schwanken ein.Es ist die Zeit des epochalen Eklektizismus. Das plastische Gefühl weicht allmählich zurück, so freilich auch das differenzierende Beobachten. Mit dem stets zunehmenden malerischen Empfinden wird auch das Betrachten immer mehr ein intensives Sichversenken in die Natur, das Naturgefühl dehnt sich immer mehr, geht über die Grenzen des sinnlich-Wahrnehmbaren hinaus, wird schliesslich zu einem mystischen Aufgehen in der Natur, in dem All, in Gott. Das ist scheinbar der Werdegang der Mystik, das ist der Werdegang des naturfernen Spätzeit-Empfindens. Aus diesem Werdegang aber ginge der Zusammenhang zwischen Raum, Form- und Naturempfinden ohne weiteres hervor.

Durch die Feststellung einer sich rythmisch wiederholenden Bewegung des Raum-, Form- und Naturempfindens dürfte die Richtigkeit der Kreislauftheorie bewiesen sein.

II. Teil.

Zeitgeist und Formensprache.

Individualismus-Universalismus.

Die vorausgehenden Beobachtungen warfen ein helles Licht auf die innigen Beziehungen, die zwischen Form und Inhalt, zwischen Zeitgeist und Formensprache bestehen. Es ist uns vor allen Dingen klar, dass sich in der plastisch-gedrängten Form einerseits, in der malerisch aufgelösten anderseits zwei Geistesrichtungen, ja zwei Weltanschauungen verkörpern, die, einander polär entgegengesetzt, vornehmlich Frühzeit resp. Spätzeit beherrschen. In der formalen Bewegung aber, in der sich das Zurückdrängen oder vielmehr die allmähliche Auflösung der plastisch-gedrängten Form vollzieht, spiegelt sich freilich auch jene geistige Bewegung ab, die aus der Geistesauffassung der Frühzeit in diejenige der Spätzeit hinüberleitet.

Betrachten wir zunächst diejenigen Erscheinungen, die, in der plastisch-gedrängten Form verkörpert, die Epoche einleiten. Sie verkünden, wie bereits erwähnt, ein primitives, ein instinktives Naturgefühl, das weniger an den Dingen der Aussenwelt haftend, sich intensiv dem Einzelwesen, dem Individuellen, dem Ich zuwendet. Der Individualismus ist es, der je nach der Zeit, je nach der sozialen, politischen wirtschaftlichen Struktur der betreffenden Kulturwelt (Kulturkreis), mehr oder weniger auffällig im Leben, wie in der Kunst, hervortritt, der die Frühzeit beherrscht. Eine jugendliche Zuversicht prägt diese Zeit, ein unbedingtes Selbstvertrauen, eine eitle Freude an allem, was das Ich betrifft[1]), dazu ein unwiderstehlicher Nachahmungsdrang oder vielmehr ein Drang zum «Bessermachen», der, im Abendland, selbst das Ideal, die Antike zu übertreffen sucht. — Bezeichnend ist dabei die Rolle, die die Jugend spielt. Junge Leute in den 20iger—30iger Jahren stehen an der Spitze der Gemeinde, sind Ratsmänner, sind Politiker, sind gar Heerführer, begeistern die Menge öfters durch Mut und Entschlossenheit als durch Klugheit und Einsicht; bezeichnend auch, wie heute, das Hervortreten der Frau, von der vornehmen und geistig-hochkultivierten bis zur Hetäre herab. Frauenrechtler kannte bereits die Frühzeit der Griechischen Antike, Frauennamen und Frauentaten hat jede

[1]) Stutzertypen der Frühzeit (und späten Uebergangszeit).

Früh-Epoche aufgezeichnet und von der Tribüne ja von dem Schaffot herab verkündet erneut am Eingang unserer letzten Epoche eine Olympe de Gonzes, die heiligen Rechte der Frau[2]). Mit dem Ansteigen der Frühzeitwelle kommt zwar ein idealer Zug in die Bewegung hinein, der Individualismus dehnt sich, greift auf die Gesellschaft über; das Nationalgefühl erwacht. Nie war das Nationalgefühl stärker, es beherrscht die Frühzeit wie der Kosmopolitismus die Spätzeit beherrscht. Bei gipfelnder Kurve überwiegt nun gar das ideale, das «romantische» Element, fast scheint der Idealismus zum Schweigen gebracht. Doch wir sahen wie in der Kunst die plastisch-gedrängte Form mit dem Abstieg der Frühzeitwelle von neuem in Erscheinung trat, ja wie die Malerei die Statuarität, die Scheinplastik, bis aufs äusserste steigerte. Dementsprechend erreicht nun auch die individualistische Bewegung ihre höchste Höhe und nimmt jene bekannten. unliebsamen Formen an, die das zersplitterte Alt-Griechenland so gut wie das verzettelte Italien der Renaissance dem Eroberer auslieferten, die das frühe 19. Jahrhundert in Not und Elend versenkte, es schliesslich in die Revolution hineintrieb. Eine robuste, ehrgeizige, gewinn- und genussüchtige Generation drängt sich in den Vordergrund, starke rücksichtslose Strebernaturen beherrschen die Welt. So ist auch das Selbstbewusstsein dieser Zeit ein über alles erhabenes und keine Aufgabe scheint ihr zu gross, wenn sie nur Macht und Ruhm befördert. Charakteristisch für diese Zeit ist die verruchte Tat des Herostrat, ist die Zerstörungswut ruhmgieriger Renaissance-Bauherren (Malatesta), Zeugen aber der masslosen Macht- und Ruhmwahn sind die kühnen Entwürfe eines Deinokrates[3]), sind die «Weltwunder» von Ephesos, Rhodos und Halikarnass, sind Kolossalbauten wie die Hagia Sophia, wie die Peterskirche zu Rom usw. Welteroberer wie ein Alexander, wie ein Cäsar, ein Justinian, ein Karl V., alle gingen sie aus dieser Zeit hervor.

Noch vor dem Aufstieg der zweiten Welle, der «Stosswelle», hat die individualistische Frühzeitbewegung ihren Höhepunkt erreicht. Schon der Idealismus, der diese wie jede im Ansteigen begriffene Welle begleitet, bedeutet den ersten Abbau des rationellen Denkens, das erste Zurückweichen einer optimistischen, Lebens- und Weltanschauung. So geht denn auch parallel mit der Bewegung in der Kunst, mit dem Zurückdrängen des plastisch-gedrängten Formgefühls jene geistige Bewegung vor sich,

---

[2]) »....la femme a le droit de monter sur l'échafaud, elle doit avoir également celui de monter à la tribune».

[3]) So der bekannte des in einer Statue umwandelten Vorberg von Athos.

die immer wieder das religiöse Empfinden wachruft, die immer wieder in eine der ursprünglichen entgegengesetzten, naturfernen Weltanschauung, in Universalismus ausmündet. Metaphysisch, jedoch ethisch-sozial zugleich, sieht die Bewegung, wie diejenige der Kunst, ihr Endziel in dem unbedingten Aufgehen des Einzelnen in der Gesamteinheit, in der Gesellschaft, in dem Staate — in der Welt. — Daher der Kosmopolitismus, der sich in internationalen Bewegungen kundgibt. Daher auch der Pantheismus, der, bewusst oder unbewusst, wie jener jede Spätzeit beherrscht. So ist auch das resignierte Sich-Anvertrauen einer höheren oder höchsten Gewalt ,das die Einstellung des Individuums sowohl zur Gesellschaft wie zur Religion bestimmt, ein typisches Kennzeichen jeder anreifenden Zeit; kirchengeschichtlich bedeutet es ein sich immer wiederholendes Aufblühen und Erstarken der hierarchischen Macht, die mit der gipfelnden Kurve der Reife- und Spätzeitwelle stets ihre höchste Höhe erreicht. — Von der Einmütigkeit aber des gesellschaftlichen Gefühls zeugen die vielen Korporationen (Zünfte) und Vereinsgründungen, zeugen eine Unmenge von gemeinnützigen und Sakralbauten, zeugen freilich auch die riesigen Bauaufgaben des hohen Mittelalters, dessen Verwirklichung selten oder nie diejenigen sahen oder erhofften zu sehen, die ihre Opfer, grosse oder kleine, dem Bau spendeten[4]).

In der Neigung zur Theatralik und Unnatur, anderseits aber zu nüchternem, ja schroffem Realismus, die die Kunst der absteigenden Spätzeitwelle begleitet, spiegelt sich bereits jene öfters erwöhnte Zwiespaltigkeit der geistigen Bewegung ab, die für die nachfolgende Uebergangszeit so charakteristisch ist. Der prosaischen Nüchternheit in der Kunst entspricht auch eine nüchtern-reale Geistesauffassung, die gegen jede unnatürliche und naturferne Regung ankämpft, die jede Spätzeiterscheinung mit Kritik überhäuft, die ihr die reine, nackte Vernunft überzeugend entgegenhält. Es ist wiederum die Ratio, die aus diesem «Aufklärungsgeiste» spricht, es ist wiederum der Individualismus zwar einer frühreifen Generation, der vorübergehend zurückgedrängt, jedoch bald die Führung übernimmt, der schliesslich die neue Zeit, die neue Epoche einleitet. Der Aufklärungsgeist ist es, der bereits im frühen 8. Jahrhundert den byzantinischen Bilderstreit hervorruft, der im 13. und 14. Jahrhundert die Scholastik untergrabt und gegen das Papsttum anstürmt (Occam, Marcilio von Padua), er ist es, der Ende des 17. Jahrhunderts die eigentliche Aufklärungszeit einleitet, der endlich im 19. den «Materialismus» hervorruft und im 20. Jahrhundert die Throne um-

[4]) Ohne auch nur den Anteil des religiösen Gefühls zu verleugnen.

stürzt. Denn der Geist des neuerwachten Individualismus ist Empörungs-, ist Erneuerungssucht, ist Verachtung für alles Althergebrachte. Mit dem Eintreten dieser Bewegung jedoch eines geistigen Oberklassen-Individualismus erfolgt zwar zunächst, die höchste Entfaltung der weltlichen Macht, die durch die gesteigerte Produktivität des Kollektivismus erstärkt sich auch die Passivität und den Autoritätsglauben der Masse nutzbar zu machen weiss, die in den Händen selbstherrlicher Gewalthaber sich schliesslich in Willkür, in Pracht- und Verschwendungssucht auslebt.

Die eigentümliche geistige Struktur der Uebergangszeit hat uns schon wiederholt beschäftigt. Hier ist die Schwelle, auf der sich alte und neue Zeit begegnen, hier stossen zwei Weltanschauungen hart aneinander, kämpfen ihren Kampf aus. — Zunächst überwiegt zwar, wir sahen es aus der Kunst, die alte Zeit. Mit dem Ansteigen der Uebergangswelle wird das neuerwachte, individualistische Element vorübergehend zurückgedrängt, weltliche und kirchliche Autorität behaupten sich, Theatralik und Unnatur kommen noch einmal, in Leben wie in der Kunst, zur Entfaltung. Allein die Natur regt sich, der Individualismus gewinnt allmählich an Boden, der Autoritätsglauben nimmt ab, überall treten die Gegensätze schroff in Erscheinung, reizen den Geist, zwingen zur Einstellung. So ist denn die Uebergangszeit eine geistig überaus reiche und die grössten Genien, Staatsmänner und Denker gingen aus ihr hervor[5]).

Der Empörungsgeist aber, die Auflösung und Zersplitterung dieser Zeit, bereiten den Usurpatoren den Weg; starke, ehrgeizige Strebernaturen drängen sich vor, reissen die Macht an sich[6]) und behaupten sie zuweilen zum Trotz — oder auf Grund des mit dem Ansteigen der Frühzeitwelle eintretenden Kollektivismus[7]), denn Kollektivismus ist Koordination, ist zum Unterordnen geneigt.

Gehen wir etwas näher auf dies Verhältnis ein.

Wir haben gesehen, wie jede Epoche mit Individualismus einsetzt, jedoch in Universalismus endigt. Das Selbstvertrauen, das jede Frühzeit prägt, nimmt allmählich ab, weicht immer mehr einem Sich-anvertrauen der nächsten und näheren Gesellschaft, einem

---

[5]) Karl der Grosse, Constantin, Dante, Gœthe, Kant, Napoleon.

[6]) Tyrannen 600—500 v. Chr., römische Soldatenkaiser, Pippin, Condottieren-Fürsten, Diktatoren der Revolutionszeit und von heute.

[7]) Ursprünglich nur im wirtschaftlichen Sinne gebraucht, fand die Bezeichnung in letzter Zeit auch auf dem Gebiete der Ethik Verwendung. Hier gebraucht, weil sie sich ethisch und wirtschaftlich deckt; die relativ-identische Bezeichnung «Universalismus» ist hier eher im methaphysischen Sinne verwendet.

blinden-Sich-Unterordnen zugleich der höheren und höchsten Gewalt, die die Gesellschaft beherrscht. — Das frühzeitliche Ich, das Individuum: «sich selbst genug» kommt rasch zur Einsicht, dass es nicht Gott sondern Mensch, dass es nicht frei, sondern in Fesseln geboren, der Gesellschaft, dem Staate «angekettet» ist. Es gibt den schrankenlosen Egoismus auf, nicht auf Grund edler Triebe, sondern aus Not, aus Vernunft. «Es ist die Selbstsucht», sagt Hobbes,« die sich aus Selbstsucht Schranken setzt.»

So entsteht in der Folge der Kollektivismus, das auf das gemeinsame Wohl hinzielende Zusammenwirken Aller, das sich im Laufe der Epoche zu einem völligen Aufgehen des Individuums in der Gesellschaft steigert. An dem Idealismus gebunden, der jede ansteigende Welle begleitet, steigt und fällt der Kollektivismus mit steigender und fallender Kurve, wirtschaftlich aber führt er zu jener, bereits erwähnten Mehrung der Produktivität, die immer und wieder bis auf den heutigen Tag die Macht der Einzelnen beförderte. — So ist es die Machtidee, die am Ende jede Epoche beherrscht. Cäsaropapismus[8]), Absolutismus, Parlamentarismus! Es sind alle epochale Machtideen, die relativ-gleichzeitig entstehen und die auch relativ-gleichzeitig zu höchster Entfaltung gelangen, die aber dann allmählich erblassen um — in der folgenden Epoche — schliesslich völlig der neuen Machtidee zu unterliegen.

Die soziale Bewegung aber, die das Werden und Wachsen der zwingenden Idee bedingt, die mit oder ohne ihren Willen in der Idee ihrem Solde steht, sie spiegelt von neuem die sich immer wiederholende, zunächst in der Kunst beobachtete Entwicklung ab: Das allmähliche, ob auch widerstrebende restlose Aufgehen des Einezlnen in der einen, grossen, allumfassenden Gesamtheit. Jede Frühzeitwelle zeigt zwar diese Bewegung, auch die zweite, die realistische Welle, lässt sie sichtbar werden, sie sind jedoch Abbilder im Kleinen, sie sind Etappen auf dem Wege, der zum Endziel führt. Treffend wiedergibt die Kunst jede Einzelphase der Entwicklung: Das typische Hervortreten zunächst der einzelnen oder der wenigen Figuren, das Sich-vordrängen, Sich-geltendmachen um jeden Preis,[9]) dann die langsame Mehrung der Figurenzahl und die Berücksichtigung der Umgebung, des Raumes, des 2. und 3. Plans,[10]) schliesslich das allmähliche, zögernde auf malerischen Gesamteindruck hinzielende Aufgehen der Figur in der Komposition. Es ist ein Vorgang, der uns wie eine die Epoche

[8]) Im Sinne des Supremats der absoluten kirchlichen und weltlichen Lehns-Oberhoheit.
[9]) Individualismus.
[10]) Berücksichtigung der Gesellschaft (Universalismus).

cinematographisch durchziehende Darstellung der sozialen Entwicklung anmutet. So entspricht endlich auch der alle Künste bezwingende, sie zu einer harmonisch decorativen Gesamteinheit zusammenfassende Monumentalbau, der gegen Ende jeder Epoche uns vollreif entgegentritt, dem sozial, wirtschaftlich, politisch straff organisierten und zentralisierten Staatsbau, das staatliche Machtideal jeder epochalen Reife und Spätzeit.

In dem Gedanken der absoluten Zentralisation gipfelt die Epoche.

Es soll einer weiteren Arbeit, in erster Linie jedoch einer berufeneren Forschung überlassen werden, auf die hier nur angedeutete geschichtliche Periodizität näher einzutreten, die hier aufgestellte Theorie zu überprüfen, den Rahmen zu füllen. Die gegenwärtige Arbeit, ihrem Wesen und ihrer Methode nach eine rein kunsthistorische, möchte hiermit die ihr gestellte Aufgabe für gelöst und beendigt erachten.

Abschliessende Bemerkungen.

Die cyclischen Lebenskurven.

Die jugendliche Zuversicht, die jede Epoche einleitet, dann das allmähliche Schwinden des Selbstbewusstsein bis zum restlosen Sich-Anvertrauen der Gesellschaft ruft die Vorstellung eines Alterns, eines Lebensprozesses wach. Der anarchische Freiheitsdrang, der jede frühe Zeit beseelt, die rastlose Aktivität und das Streben darnach sich rücksichtslos zu entfalten, Triebe, die einer gesunden, im Kampfe des Lebens noch ungeprüften, Jugend innewohnen, deuten auf einen Kräfteeinsatz hin, der scheinbar sich immer wieder periodisch erneuert um sich auch immer wieder periodisch auszuleben. Der Gedanke des Lebensprozesses ist freilich an sich schon mit der Vorstellung eines rhythmischen Kreislaufs aufs engste verbunden und der Schluss liegt unmittelbar vor, dass jeder sich rhythmisch wiederholende Kreislauf, der nachweisbar durch organisches Leben vermittelt, auch das unerbittliche Gesetz der Natur, das Werden, Sein und Vergehen stets zum Ausdruck bringen wird und bringen muss. So drängt sich die Vorstellung einem unwillkürlich auf, dass wir es hier mit einem rein biophysiologischen Vorgang zu tun haben, dass es lediglich bio-physische Kräfte sind, die der Dynamik der epochalen Entwicklung zu Grunde liegen, die die Periodizität des geschichtlichen Geschehens hervorrufen und bedingen.

Die Annahme eines rhythmischen Sich-Auswirken bio-physischer Kräfte in der geschichtlichen Entwicklung dürfte heute weniger auf Widerstand stossen. Die Aufsehen-erregenden Beobachtungen der jüngeren und jüngsten biologischen Forschung (Häckel, Fliess, Schlieper, Swoboda) haben uns darüber belehrt, dass der menschliche (tierische) Organismus so gut wie der pflanzliche, gewissen periodischen Wandlungen unterstellt ist, von denen wir bisher wenig oder nichts gewusst haben. Die Periodizität, die wir überall in der grossen lebendigen Natur beobachten, wiederholt sich scheinbar im Kleinen, in der kleinsten Zelle, so gut wie auch das Kreisen der Weltkörper sich scheinbar in der Bewegung des winzigen Atoms wiederholt

Auf dem Gebiete der geschichtlichen Forschung hat zunächst Oswald Spengler[1]) das Walten bio-physischer Kräfte angedeutet,

[1]) Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes.

dann Hermann Schneider[2]), Walther Vogel[3]), endlich K. G. Schneider[4]); die soeben erschienenen Ausführungen des letzteren greifen, von rein biologischen Beobachtungen ausgehend, auf die Geschichte über, beschränken sich jedoch wesentlich auf deutsche Geschichte. Das Leitmotiv ist das rhythmische Wechseln dissoziativer und assoziativer Zustände, das unter dem Abschnitt «Individualismus-Universalismus» der gegenwärtigen Arbeit kurz besprochen wurde. Dieser am nächsten aber stehen die Ausführungen Walther Vogels. Sie sind zunächst gegen die Behauptung Spangenbergs[5]) gerichtet, dass «jede Periodisierung nur eine künstliche sein kann». «Ich möchte mich jedenfalls ganz entschieden auf den Standpunkt stellen», sagt Vogel, «dass aus der Betrachtung des geschichtlichen Stoffes selbst eine objektiv gültige Einteilung herausgelesen werden kann, eine Einteilung, die . . . im wesentlichen ganz auf eine innere Dynamik des geschichtlichen Verlaufs sich begründet. Mit anderen Worten: nicht wir als forschende Historiker tragen ein Einteilungsschema in den chaotischen historischen Stoff hinein, sondern die Dinge selbst zwingen uns zur Anerkennung der in ihnen liegenden Ordnung und ihres Zusammenhanges oder Nicht-Zusammenhanges.» Und weiter: «Die Geschichtswissenschaft ist die Wissenschaft vom Leben der Menschheit in ihren sozialen, gesellschaftlichen Gruppen und Formen, den Stämmen, Völkern usw. im Ablauf der Zeiten. Die Frage liegt also nahe, ob nicht die Wissenschaft vom Leben überhaupt, die systematische Betrachtung der Lebenserscheinungen, mit anderen Worten: die Biologie, auf das Geschichtliche und Völkerleben angewandt, manche Aufklärung zu gewähren vermag. . .» Vogel verfolgt nun diesen Gedanken und gelangt schliesslich zum Aufstellen seiner bereits erwähnten 300-jährigen Epochen, auf die leider hier nicht erneut näher eingegangen werden kann. Ich beschränke mich darauf hinzuweisen, dass der Rhythmus der Vogel'schen Epochen mit dem Rhythmus der meinigen streckenweise Schritt hält[6]), dass aber das strikte Festhalten Vogels an gleichgrossen Epochen natürlich nur vorübergehende Uebereinstimmungen mit dem hier

---

[2]) Hermann Schneider : Philosophie der Geschichte.
[3]) Walther Vogel : Ueber den Rhythmus im geschichtlichen Leben des abendländischen Europas (Historische Zeitschrift H. von Sybels, Jahrgang 1924).
[4]) K. G. Schneider : Die Periodizität des Lebens und der Kultur. 1926.
[5]) H. Spangenberg : Die Perioden der Weltgeschichte. (Historische Zeitschrift von H. von Sybels, Jahrgang 1923).
[6]) Die Wellenlänge meiner ersten zwei abendländischen Epochen spannt durchschnittlich über ca. 100 Jahre (b. Vogel 100+100+100).

aufgestellten System ergeben kann. Ein inniger Kontakt ist somit nicht vorhanden und das ungeheuer gesteigerte Entwicklungstempo nach etwa 1750 scheint — in diesem Zusammenhang — der Aufmerksamkeit Vogels (wie auch K. G. Schneiders) entgangen zu sein. Denn das ist ja das Bezeichnende, für unsere Kultur zwar wenig Verheissungsvolle: Es findet ein Abbau statt, ein progressiver Rückgang der Epochendauer, wie er uns in der abendländischen Kultur begegnet, uns freilich, logischerweise in jeder Kultur[7]) begegnen wird; denn völlig logisch ist ja schliesslich dieser Abbau im Sinne des Lebensprozesses, des Gedankens, von dem hier ausgegangen wurde. Treten wir etwas näher auf diesen Gedanken ein. Wir sehen in der Epoche eine geschlossene Einheit, einen Rahmen, innerhalb welchem das Leben einer Anzahl Generationen, einer Generationenserie, sich abspielt. Die Generationenserie hat somit ihre eigene Existenz, ihr Werden, Sein und Vergehen, sie stellt gleichsam einen Organismus dar. Sie zehrt an einer Lebenskraft, die, aus der früheren Epoche erzeugt, mit Wucht in der Frühzeit sich geltend macht, um sich dann allmählich im Laufe der Epoche auszuleben. Der Abbau der Kräfte zwar ist kein unmittelbar fortschreitender, sondern geschieht rhythmisch, wellenförmig; jede Welle aber gibt insofern die Bewegung der vorhergehenden, aber auch die der ganzen Epoche wieder, als sie stets die gleichen Elemente in gleicher Reihenfolge zum Ausdruck bringt, nur dass der Gehalt an Frühzeitelementen ein abnehmender ist. Die Bewegung der Epoche an sich scheint wiederum die Bewegung, d. h. das Leben der ganzen Kultur, der Kultureinheit abzuspiegeln. So haben wir auch hier das Bild der grossen Natur: eine Kleinwelt, die, ein Abbild gleichsam der grossen, im Makrokosmos aufgeht. In der Welle, in der Epoche, in der Kultur, überall tritt uns die Periodizität, der Kreislauf entgegen.

Dass die Periodizität aber, die, wie vorausgesetzt in biophysischen Vorgängen wurzelt, die scheinbar dem Leben und Wirken des menschlichen Geschlechts[8]) zu Grunde liegen, nicht etwa auf diese oder jene Kultur sich beschränkt, sondern vielmehr der gesamten Menschheit und zwar vom ersten homo sapiens bis zum letzten Erdbewohner ihre Gesetze diktiert und ewig diktieren wird, dürfte, wenn nicht als evident, so doch als höchst wahrscheinlich angenommen werden.

Auffallend ist in bezug auf den Kreislauf die rhythmische Harmonie, die das ganze Abendland beherrscht, die die italisch-

---

[7]) Die aegyptische Kultur zeigt scheinbar eine ähnliche Struktur.
[8]) Wenn nicht der ganzen animalischen Welt ?

hellenistische, scheinbar auch die persische Kultur in ihren Kreis hineinzieht, während die griechisch-hellenistische abseits steht; d. h. der Rhythmus ist zwar der gleiche, die Kontinuität jedoch gebrochen.

Der Versuch, die Gesetzmässigkeit im geschichtlichen Geschehen blosszulegen, hat mich in den Bereich der Kunst geführt. Nicht immer war der Pfad leicht zu begehen, öfters unwegsam und in Dunkel gehüllt. Die vielen Abzweigungen jedoch, die auf dem unendlich komplizierteren Wege der rein geschichtlichen Forschung den Geist zu trüben und täuschen suchen, kennt die Kunst scheinbar nicht. Jede wahre Kunst ist naiv, und die Naivität ist der Lüge abgeneigt.

Es gibt freilich, wie erwähnt, auch andere Wege, die zum gleichen Ziele führen würden, so vornehmlich derjenige der Literatur. Waren doch Kunst und Literatur von jeher eng verbunden. Die reine, klare, naive Symbolik der Kunst besitzt die Literatur jedoch nicht. Die Symbolik der Kunst zwingt alles in ihren Bann. An Hand der Kunst, an Hand der malerischen Bewegung, so wie sie durch die Kurve ausgedrückt wurde, ist es uns möglich, die geschichtliche Entwicklung Schritt für Schritt zu verfolgen.

Aus ihr spricht das Wohl und Weh der Gesellschaft, spricht die Wilkür des Einzelnen und die Herrschaft der Vielen, spricht das wachsende Selbstbewusstsein des Individuums und das resignierte Sich-Unterordnen der Masse, Kampf und Empörung und auflösende Zersplitterung so gut wie die aufbauende Eintracht und das einmütige Zusammenwirken Aller.

In rhythmisch-gebrochenem Wellentakt stets wiederkehrender Zeitläufe vollzieht sich die Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Aus der ewigen Wiederkehr menschlicher Triebe, die je nach Art und Intensität in biographisch-gebundener Ordnung einander folgen, spricht das Gesetz der Natur.

Die Weltgeschichte ist die Geschichte der Menschheit von dem ersten Tage, an welchem menschlicher Geist und menschliche Taten der Nachwelt sichtbar vor Augen geführt wurden. Doch — hinter dem bunten und faltenreichen Gewand der Geschichte verbirgt sich die nackte Natur, die Natur des Ewig-Menschlichen, die elementare Natur aller Schöpfung. — Sie ist es, die letzten Endes die Geschichte schreibt.

Malerei.

Höchststeigerung des malerischen und des Raum Empfindens.
Malerische Formgestaltung. Streben nach Vertiefung u. Ausfüllung des Raumes.
Plastische Figurengestaltung. Statuarität. Hintergrund scenisch flach.
Plastisch differenz. Figurengestg. Statuarität. Hintergrund flach.

Bildnerei.

Malerische Formgestaltung. Vorliebe für grosse Komposition. Flach-Relief.
Malerische Formgestaltung. Vorliebe für Gruppen u. Hoch-Reliefdarstellung.
Gedrängte Figurengestaltung. Neigung z. Frontalität u. Einzeldarstellung.
Gedrängt differenz. Fig. Gestaltg. Neigung z. Frontalität u. Einzeldarstellung.

Baukunst.

Malerisch bewegte, vertikal-gegliederte, offene „barocke" Bauform.
Bewegte, vertikal-gegliederte, mehr oder weniger offene Bauform.
Wenig belebte, fast nüchterne horizontal-gegliederte, geschlossene Bauform.
Wenig belebte, horizontal-gegliederte, geschlossene Bauform

Approximative Schätzung der Kurvendaten.

Epoche									
I	530	430	380	320	290	200	135	60	10
II	330	440	480	550	585	685	750	825	875
III	875	970	1010	1090	1120	1220	1270	1340	1390
IV	875	970	1010	1090	1120	1220	1270	1340	1390
V	1390	1470	1500	1540	1560	1630	1670	1740	1780
VI	1780	1820	1832	1850	1858	1885	1898	1925	

Steigende Kurve

Idealismus
Universalismus (Association)

Integrierung d. Form = Universalismus
Differenzierung „ = Individualismus
Nationalismus → Kosmopolitismus
Gedr. Raumempfinden ← Kosm. Raumempfind.

Fallende Kurve

Realismus (Rationalismus)
Individualismus (Dissoziation)

Literaturangabe.

Kunsthistorisch.

Handbuch der Kunstwissenschaft (A. Brinkmann)
K. Wœrmann : Geschichte der Kunst
A. Springer : Handbuch der Kunstgeschichte
André Michel : Histoire de l'Art
G. Dehio : Geschichte der deutschen Kunst.
Emile Mâle : L'art religieux en France
R. de Lasteyrie : L'architecture religieuse en France
M. Bernath : Die Malerei des Mittelalters
Rich. Hamann : Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts
D. Joseph : Geschichte der Baukunst.
L. von Sybel : Christliche Antike
H. Wölfflin : Die klassische Kunst
J. Burckhardt : Geschichte der Renaissance
Chr. Diehl : Manuel d'art byzantin
Oscar Wulff : Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft)
Ebersolt : Le grand palais de Constantinople et le livre de cérémonies
Poul Frankl : Der Beginn der Gotik (Festschrift Heinr. Wölfflin 1924)
Die Kunst des Ostens (William Cohn)
G. Maspero : Egypte
W. Worringer : Abstraktion und Einfühlung
Hans Hess : Die Naturanschauung der Renaissance
Adama van Scheltema : Die altnordische Kunst
Klassiker der Kunst (D. Verlagsanstalt Stuttgart)
Die Kunst in Bildern (Eugen Diederich) sowie
Anschauungsmaterial verschiedenster Art.

Geschichtlich.

L. von Ranke : Männer und Zeiten der Weltgeschichte (R. Schulze)
H. Prutz : Staatengeschichte des Abendlandes im Mittelalter
J. Burckhardt : Die Kultur der Renaissance
O. Lorenz : Die Geschichtswissenschaft in ihren Hauptrichtungen und Aufgaben
R. von Kralich : Die Weltgeschichte nach Menschenaltern
Walter Vogel : Ueber den Rhythmus in geschichtlichen Leben des abendländischen Europas (Historische Zeitschrift von Sybels, Jahrgang 1924)
H. Spangenberg : Die Perioden der Weltgeschichte (Historische Zeitschrift von Sybels, Jahrgang 1923)
Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes
Hermann Schneider : Philosophie der Geschichte
K. G. Schneider : Die Periodizität des Lebens und der Kultur
Wilh. Windelband : Geschichte der Philosphie
Max Weber : Soziologie und Sozialpolitik
G. Klöppel : Staat und Gesellschaft

Biologisch.

Wilh. Fliess : Vom Leben und Tod (Biologische Vorträge, Jena 1914)
H. Schlieper : Der Rhythmus des Lebendigen.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung 1

I. Teil.

I. Grundlage der Untersuchung 11
II. Die epochale Gliederung
Epoche der Griechischen Antike 15
« des alten Byzanz 28
« des Byzant. Mittelalters 37
« des Abendländ. Mittelalters 57
« der Renaissance 70
« der Gegenwart 83
III. Zusammenfassung und Schlussfolgerung 99

II. Teil.

IV. Zeitgeist und Formensprache 105
V. Abschliessende Bemerkungen 111